

IL TEATRO COME UNICO CIELO:

il testo, la voce, l'uditorio

di Daniele A. Paganelli

Alla memoria di mio padre.

INDICE

Introduzione - Il testo, la voce, l'uditorio	7
Capitolo Primo - "L'Attore-Autore"	13
1.1 Iago, la tragedia della parola.	13
1.2 L'attore-autore come processo: l'attore di Jurij Alschitz.	17
1.3 Grotowski e l'incontro con l'attore.	19
1.4 Il primo "incontro" col testo e il lavoro individuale di Stanislavskij.	21
1.5 L'ironia. L'Incantesimo. Il movimento verticale. La missione.	22
L'IRONIA COME STRADA.	22
L'INCANTESIMO: LA PAROLA MAGICA TRA TEATRO E SACRO.	23
LA LINEA VERTICALE DEGLI AVVENIMENTI (NELLA VISIONE DI J. ALSCHITZ).	24
LA MISSIONE DELL'ATTORE: ESSERE FELICE.	24
1.6 Il sottotesto e Stanislavskij.	26
1.7 La scomposizione del testo e il percorso dei temi.	28
I TEMI.	29
FEDELTA' AL TESTO.	30
1.8 Odisseo: un esempio per l'attore.	30
1.9 Raccontare significa seguire un percorso.	31
LO STORY-TELLING.	31
TO PLAY: "GIOCARRE" AD ESSERE UN PERSONAGGIO.	32
1.10 L'esempio del bambino (che gioca).	33
LA TENSIONE.	35
1.11 Il Training dell'attore.	36
1.12 La pausa	39
LO PSICOLOGISMO	39
LA PAUSA.	40
IL SILENZIO.	41
1.13 L'evento.	42
1.14 Lo spazio vuoto da riempire.	43
1.15 L'uso del mito sul palcoscenico.	44
1.16 L'attore come creatore di un mito.	47
1.17 La forza del paradosso.	48
UN SISTEMA DI COPPIE.	50
Capitolo Secondo - Il nuovo ruolo dell'umano.	51
2.1 Brook sul "Teatro Laboratorio" di Jerzy Grotowski.	51
2.2 Sacrificio dell'attore e confronto col mito.	52
2.3 Stanislavskij, Artaud e Grotowski: il ruolo dell'umano.	54
2.4 Il lavoro sul rapporto attore-spettatore.	56

2.5 L'allenamento.	57
2.6 Il teatro povero e il superfluo.	58
FORSE LO SPRECO È LA REGOLA.	60
2.7 La provocazione. La caduta delle maschere.	61
Capitolo Terzo - La parola irreversibile: la parola detta.	64
3.1 La parola irreversibile.	64
3.2 La crudeltà. Combattere la parola nel gesto della parola.	66
3.3 Coprire di cicatrici.	69
3.4 Preparando una "pittura vocale": lo smascheramento.	70
Capitolo Quarto - Dalla voce alla parola, dalla parola alla voce.	72
4.1 Il "progetto della voce" in Artaud.	72
4.2 Il corpo nella voce, divagazioni su Carmelo Bene.	74
4.3 La macchina della voce.	76
Capitolo Quinto - Lo spettatore	79
5.1 L'orizzonte greco e il "dire sì" dello spettatore.	79
5.2 Il "prodursi" in scena.	80
5.3 Dialogo con lo spettatore.	81
5.4 Lo specchio della seduzione ovvero il pubblico sedotto.	82
5.5 Il lettore parla come lo spettatore?	83
5.6 Lettore / Spettatore.	86
5.7 Spettatore testimone del "farsi" in scena : l'esecuzione.	87
5.8 Il lavoro sullo sguardo.	88
5.9 Lo "spett-attore" (di un intimo atto pubblico).	90
5.10 L'attore: la "barra trasversale" traccia della propria libertà.	90
5.11 La voce sul palcoscenico.	92
LA VOCE UMANA COME PARTO.	93
5.12 Apologia del teatro.	94
Appendici	95
Appendice 1	97
La vocalità della mia pelle. La mia esperienza d'insegnante di canto.	97
6.1 Presentazione di un training vocale. Psicologia della lezione.	97
6.2 Le dinamiche della voce.	98
6.3 Il Rilassamento.	99
6.4 Il Movimento interiore.	99

6.5 Il Respiro e alcuni cenni di fisiologia del respiro.	100
6.6 Le cause di una respirazione ridotta, ovvero contratta.	101
6.7 La Ginnastica della voce.	102
6.8 La Cura della propria voce.	103
6.9 La Dinamica della voce.	103
6.10 Consigli per lo studio.	104
6.11 Cercare.	104
6.12 La verticale sonora.	104
6.13 Primi Esercizi.	105
Appendice 2	107
<i>Diario della mia prima sessione di lavoro: Macbeth e Tre sorelle.</i>	107
BIBLIOGRAFIA	147

Gli uomini si recano a guardare meravigliati le cime alte delle montagne, le grandi onde marine, le vaste correnti dei fiumi, il circuito del mare Oceano, le traiettorie delle stelle e, invece, trascurano se stessi.

Agostino

A dimostrazione che la letteratura e la scuola possono aprire possibilità inaspettate, la politica dovrebbe riconoscerlo: è semplicemente necessario trovare il modo adatto per “parlarsi”, il “patto comunicativo” in grado di creare un dialogo sincero tra le parti. Nella scuola è possibile, sebbene non sempre sia realizzato. Su tale mancanza per primi gli insegnanti, poi i genitori, le amministrazioni ed infine gli studenti stessi hanno una propria reale responsabilità in quanto uomini.

XXX

Ringraziamenti.

Il presente scritto ha come nucleo di partenza la mia tesi di laurea: "Il teatro come luogo di rigenerazione: il testo, la voce, l'uditorio", tesi che non si sarebbe mai compiuta senza la fondamentale supervisione del prof. Fabrizio Frasnedi e del dott. Alberto Sebastiani. Colgo luogo ed occasione per ringraziarli con stima e sincerità profonde.

Un grazie senza fine alla mia famiglia che non ha mai smesso di crescermi e di spendersi: mio padre Oreste, mia madre Gina, mia sorella Cinzia.

*Grazie all'insegnamento di Jurij Alschitz che ha aperto la mia immaginazione.
Grazie allo spirito di César Brie che ha disegnato in me qualcosa senza saperlo.*

Grazie a colei che è per me profonda, ai miei "fratelli non di sangue" e "sorelle di anima" che conoscono il significato della parola amicizia, a chi ha mantenuto la promessa "di non dimenticarci", a coloro che non nomino per la mia ridicola pudicizia (e soprattutto perché se non li nominassi si sentirebbero meno fondamentali di quello che in realtà sono per la mia vita); grazie a quelli che non ho dimenticato, tutti voi che comunque porto dentro, come un tatuaggio; quelli che vedo più di rado, ma verso i quali o le quali ho sempre vissuto con sincerità il mio tempo. Sono parole di intimo rispetto per coloro che ho avuto la fortuna e la tenacia d'incontrare. Chi mi ha conosciuto sa di se stesso: l'amore, gli affetti, le amicizie, i compagni di strada. Questo scritto è per tutti voi, che con me e come me, condividete questo difficile ed infinito spazio soprannominato arte, questi luoghi di musica e teatro, di immagini e respiri che in modo onesto ci permettono gocce di mondo.

Una menzione particolare infatti è a chi permette che il teatro e la musica esistano nella mia vita: Ludovico Van (la nostra associazione teatrale); V.d.a. Teatro e Acidi Alteri (che possiedono e promuovono qualità); Tir Danza (che sostiene le nuove proposte del territorio modenese) e il luogo The House (che mi ha battezzato); la casa di Villavara e tutto ciò che contiene; la bolognese Compagnia della Quarta (per il coraggio e per "Othello Opera Rock"); Officine Musicali di Nonantola (che dovrebbe essere da esempio per ogni scuola di musica); la foniatra M. E. Berio e i nostri "confronti" vocali; la band "Stop?" (il mio principale luogo d'espressione musicale, di cui è possibile visitare lo spazio web <http://www.stoponline.it>, con i miei compagni di battaglia - la musica in questo mondo è combattimento); i miei ex-maestri di canto Riccardo Ferrari e Lorena Fontana che mi hanno guidato; il movimento di Solorobanostra che è un tentativo.

Altre sincere parole sono per Roberta, il CIB e lo staff di Alma-DL, per L'Alma Mater di Bologna che hanno permesso la stampa del volume.

Un ringraziamento ai miei studenti di canto (che reputo soprattutto amici), a quelli d'italiano e storia, poiché tutti mi costringono a maturare, ad alcuni studenti dell'Istituto A. Venturi di Modena perché è anche dalle loro idee, dalle loro parole che ho sviluppato una prima analisi sull'opera "Otello".

Un grazie anche a me stesso, perché tenacemente tento di prendere ciò che merito.

Introduzione - Il testo, la voce, l'uditorio

*Il primo principio è aprire gli occhi
guardare
e vedere ciò che si guarda.*

César Brie

*Una scultura quindi deve possedere quell'unità propria di
un oceano, che appare levigato come uno specchio pur
essendo in perenne movimento.*

Winckelmann

“Il teatro come un unico cielo” non ha l'arroganza di essere alcunché, soltanto un trascurabile e forse ingenuo gesto di speranza, per superare le divisioni che rischiano di prosciugare fisicamente il pianeta dal senso della vita, impedendo a ciascuno di tentare una degna sopravvivenza. Crediamo di proteggere il nostro spazio barricandoci in territori conosciuti, familiari, quando ormai siamo immersi in ciò che non vogliamo vedere: è tardi, esiste una crisi profonda, ed è necessario reagire, sbarazzarsi coraggiosamente del superfluo, cambiare il nostro sistema di vita. Costerà caro ed è probabilmente l'unica strada.

Esistono però ancora luoghi magici in cui il tempo è superato dalla stessa realtà: il teatro dovrebbe e potrebbe essere un luogo simile, di reazione e sincera espressione del Sé. Luogo di educazione sociale, nel quale ogni membro lavora per quel risultato comune che è visibile attraverso lo spettacolo: il teatro come esemplificazione di tale unico cielo. La dimensione politica non aiuta, la statura morale dei nostri rappresentanti tende sempre ad abbassarsi, ma dobbiamo credere che esista, nel coro, qualcuno capace di spendere se stesso in difesa di questo cielo comune. I primi individui che possono decidere di esercitare loro stessi sul mondo siamo noi. Spesso ciò che si crede inutile è ciò che rimane come unico appiglio verso ideali più alti, con noncuranza si tende a sotto-stimare le realtà più vicine al nostro quotidiano, troppo agevoli per valere davvero qualcosa: pare impossibile che qualcosa di valore sia a portata di mano. Ciò che inspiegabilmente ha rilievo per il mercato, forse non è affatto utile, forse è un valore imposto. Ciò che altrettanto inspiegabilmente da sempre ha pregio, sebbene ritenuto non indispensabile, forse ha davvero un valore reale. Credo appartenga a questa seconda categoria, il teatro, uno spazio nel quale ordine e libertà trovano misteriosamente il loro equilibrio.

Ciò che ho scritto vuole essere un semplice atto di sincero rispetto, un atto di difesa a qualcosa che sempre più spesso si tende ad accostare al superfluo. Ho tentato di lasciarmi 'raccontare' dai temi svolti, come l'attore è 'raccontato' dal tema che lo guida in una scena. Ho cercato di rendere utile l'esperienza personale maturata (o 'immaturata') sull'argomento, indagando risposte non assolute, ma che fossero almeno una replica alla realtà insegnata dal quotidiano, nella quale una 'cosa' come l'arte sembra importare soltanto agli stolti. Barthes domanda: «Lo scrittore oggi è il sostituto residuale del Mendicante, del Monaco, del Bonzo: improduttivo e tuttavia nutrito?»¹. L'arte è nella ricchezza eccedente, oggi è perdita.

Nel palcoscenico, nella messinscena, spazio, tempo e azione vengono isolati e nuovamente intersecati. Peculiarità del teatro è di creare un taglio di spazio, tempo e azione nella realtà, quindi di creare una sorta di binario parallelo al reale, una nuova dimensione di mondo. È una zona protetta. Il teatro (anche se preferisco qui riferirmi al più ampio concetto di 'arte') è libertà dalle abitudini, grida la vittoria delle differenze, poiché ognuno è diverso. La maggior parte della "gente" vuole però essere uguale, trova più facile ignorare questo aspetto fondamentale della condizione umana. È così ansiosa di far parte del gruppo che tradisce la sua natura per conformarsi, sebbene dentro ognuno desideri sentirsi libero. Questa ricerca continua di libertà, in ogni sua forma, si dispiega in un luogo che nella società si è scelto di chiamare "arte". Una visione romantica? È possibile, ma siamo oltremodo liberi di non accettare, di non voler incontrare quel qualcosa, anche se ciò parrebbe piuttosto un reprimersi, come succede tentando di dimenticare le pulsioni infantili: si affermano soltanto surrogati dell'arte, sollecitazioni «nelle loro forme più effimere e narcotiche (narcotiche precisamente nel senso in cui l'arte-spazzatura stessa è calcolata, redditizia, interessata e perciò priva di libertà)»². Sono chiarificatrici le parole di Steiner: «Se potesse [...] usare il suo tempo libero e le sue risorse come le pare, la schiacciante maggioranza dell'umanità [...] preferirebbe la lotteria o i giochi televisivi a Eschilo o Giorgione. Questo è il diritto assoluto di coloro che sono privi di libertà. E una delle costrizioni paralizzanti delle teorie liberali e democratiche, legate come sono al mercato libero, è l'obbligo di preservare e istituzionalizzare questo diritto». Il teatro è stato per me un luogo di apertura, l'intersezione con quel mondo che vivevo fuori dai libri. Da viaggio è divenuto simbolo di una nascita, un luogo dove testo, voce e uditorio (lo spazio dell'ascolto, cioè di ascoltatore e spettatore) potevano creare un percorso leggibile. Per sopravvivere il teatro si è dovuto ovviamente interrogare sulla propria utilità.

¹ R. Barthes, *Il piacere del testo*, cit., p. 91

² G. Steiner, *Vere presenze*, cit., p. 149

“Che cos’è il teatro?”. Dovrebbe diventare la prima domanda da porsi per comprendere se un teatro è ancora possibile, se un teatro in crisi è ancora necessario. Esso, da sempre, si alimenta contemporaneamente della tradizione e della sua negazione, del proprio superamento (e quindi, in un certo senso, della propria messa in crisi). Nel mondo attuale, una crisi è sempre accompagnata dalla povertà di mezzi finanziari. Ecco che chi segue o persegue una via del genere potrà essere guidato principalmente da motivi che superano quelli meramente economici, anche se la propria marginalità potrà considerarsi forse un segno di ricchezza perché di profonda libertà. Forse unica. Molte delle leggi che guidano l’ambiente teatrale, e in generale quello artistico, non sono più attuali. La sua perdita di spazio nella cultura comune, nella vita di tutti i giorni, nel tempo che le persone decidono di ritagliare per occuparsi di teatro o per assistere ad un evento teatrale, ha obbligato i lavoratori dell’ambiente e i potenziali spettatori a porsi al centro della discussione. È infatti l’uomo che in questa analisi si pone al centro, analizzando se stesso. Uomini come Stanislavskij, Artaud, Grotowski o Barba hanno attraversato il teatro rinnovandolo con l’obbligo di un’attenzione profonda nei confronti dell’attore: Stanislavskij come prima figura ad aver posto una riflessione tesa a creare una professionalità seria e, ancora più importante, un metodo teatrale; Artaud, con le sue visioni, ha portato il nuovo orizzonte oltre il teatro che lo circondava, a gettare esche per il futuro, a reclamare una cultura teatrale che era “altro” rispetto alla letteratura; Grotowski e Barba hanno focalizzato il lavoro su ciò che di essenziale vive nel teatro: l’attore e lo spettatore. Grotowski ha prima eliminato il diaframma fra scena e platea ed è poi approdato alle cosiddette esperienze “parateatrali”, abbandonando l’idea di teatro, di biglietto d’ingresso, e dedicandosi alle esperienze laboratoriali³ che mescolavano il ruolo dello spettatore a quello dell’attore. Da sempre ha scelto di porre l’attore, in quanto essere umano, al centro della sua indagine, perché il teatro è stato da subito il punto d’incontro di esseri umani. Eugenio Barba, attraverso la ricerca che egli chiamò Antropologia Teatrale, ha analizzato il comportamento dell’attore: l’attore che supera il movimento del quotidiano arrivando all’extra quotidiano, sottoponendo il corpo a grande dispendio di energia, ma attirando l’attenzione di qualcun altro⁴ (lo spettatore). La fisicità dell’attore viene riscoperta. A quell’attore che sempre è stato superato dalla fisicità del testo, da quella dell’autore del testo, e per ultima da quella

³ È importante anche la fondazione di un centro di lavoro il Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards che ha sede nei pressi di Pontedera (Pisa) coordinato con la Fondazione Pontedera Teatro.

⁴ Teodoro Orlando, *Lo spettatore a teatro: accostarsi alla complessità della ricezione*, Tesi di laurea in Didattica dell’italiano, Università degli Studi di Bologna, Facoltà di Lettere e Filosofia, anno accademico 2003-04, relatore Prof. Fabrizio Frasnè, pp. 36-37. Si veda sull’argomento: E. Barba, *La canoa di carta*, *Trattato di Antropologia Teatrale*, Bologna, Il Mulino, 1993; E. Barba, *Al di là del bene e delle isole galleggianti*, Milano, Ubulibri, 1985; E. Barba, *Alla ricerca del teatro perduto*, Padova, Marsilio, 1965;

del regista, Barba risponde che «il teatro sono le persone che lo fanno»⁵. Poiché l'attore offre il suo corpo in sacrificio e diviene un "attore santo", seguendo l'approccio di Grotowski. Il testo non è rinnegato, ma è semplicemente un mezzo per incontrare qualcuno o qualcosa, in sintesi, un mezzo per "incontrarsi". Il teatro è il luogo dell'incontro, dell'appuntamento.

Un'antropologia teatrale, al di là dell'esempio di Barba, da cui prendiamo a prestito tale definizione, è vitale per la sopravvivenza del teatro stesso. L'aver posto nuovamente l'umano al centro del palcoscenico è stato fondamentale per cominciare la ricostruzione del teatro stesso, o stabilire il principio di una riflessione su ciò che l'uomo può fare "per l'uomo" (piuttosto che "all'uomo"). Il teatro in crisi potrebbe essere specchio di un cambiamento, non soltanto nel gusto delle persone o di come esse vogliano passare il loro tempo libero, ma un cambiamento di pensiero. Aver riportato l'uomo al centro del teatro, l'attore al centro della scena, è anche domandarsi come questa reazione possa continuare. Ecco allora la necessità dell'analisi di qualcosa, come il metodo di Alschitz, del quale posso riportare un'esperienza diretta⁶, che potrebbe essere un ulteriore passo per mantenere l'uomo al centro e il teatro nella prospettiva di un superamento della crisi.

Ciò potrebbe significare che, nella messinscena, divengono centrali non la parola (che è testo, opera scritta, autore) ma piuttosto l'attore col suo gesto vocale (cioè, ancora una volta, l'uomo). La voce che significa al di là della parola detta, la voce che significa anche nel suo silenzio. La metafisica della presenza analizzata da Derrida, viene richiamata soltanto per sottolineare il concetto di presenza che la natura vocale implica. Interessa la voce⁷ quale momento di presenza umana, e quale superamento del significato della parola. Nella voce esiste un "di più" che la rende unica e riconoscibile se confrontata con altre, un'unicità che può essere mezzo per rendere l'attore e il teatro necessari. Chiarendo poi la posizione dello spettatore, si è tentato di comprendere la possibilità di un suo parallelismo con quella del lettore. Così facendo, si è intesa l'intimità vissuta pubblicamente che è peculiarità dell'attore, peculiarità che può essere certamente colta nel gesto vocale come gesto in cui non sono possibili inganni.

⁵ E. Barba, *La corsa dei contrari. Antropologia teatrale*, Milano, Feltrinelli, 1981, p. 15

⁶ In appendice, è riportata la descrizione, tramite appunti, della prima sessione di lavoro che svolsi con Alschitz dal 5 maggio al 1 giugno 2005. Cfr. *Appendice 2 - Diario della mia prima sessione di lavoro*.

⁷ Cfr. *Appendice 1 - La vocalità della mia pelle. La mia esperienza d'insegnante di canto*.

Nell'appendice è descritta l'unicità della voce attraverso la mia esperienza, nelle scuole, dell'insegnamento di "tecnica vocale". Si ha così la possibilità di confrontare "l'attore-studente" (ad esempio di Alschitz) con "il cantante-insegnante": la voce ne è certamente parte comune.

L'indagine ha portato a chiedersi se lettore e spettatore, nella loro ricezione dell'opera, possano confondersi, come se fossero tanto simili da considerarsi uguali, e quindi se ciò che si è sostenuto nei confronti della lettura di un'opera testuale da parte di un lettore, potesse essere valido, negli stessi termini, per la ricezione di una messinscena da parte dello spettatore. Diventa necessario notare una differenza: tra autore e lettore tramite del loro contatto è soltanto l'opera letteraria, mentre tra autore e spettatore vi è, oltre all'opera scritta, anche l'attore che ne è il tramite scenico (nonché il regista... per fermarci alle figure principali della messinscena).

autore ➡ opera ➡ lettore

autore ➡ opera ➡ attore (e regista) ➡ spettatore

Si può quindi sottolineare che il lettore non può essere considerato come un semplice lettore sebbene abbia con questo molti elementi comuni. Nel teatro, l'opera diviene effettivamente persona nella carne dell'attore. Una carne viva attraverso quella libertà di cui soltanto l'attore è padrone, uno spazio di libertà del quale lui soltanto possiede la chiave, una libertà che rende l'uomo umano, e l'atto teatrale differente dall'oggetto artistico. In un dialogo fra due persone, l'io dell'uno si mischia, in un certo senso, all'io dell'altro, attraverso il linguaggio: un principio simile vive e accade tra attore e spettatore, una sorta di "dialogo invisibile", perché è un dialogo di energie, non di parole. L'attore, con il suo sguardo, è come se andasse oltre il pubblico. Ed è forse l'idea stessa di pubblico che è necessario superare (lo aveva già inteso Grotowski). Attraversando quest'idea si accompagna l'uditorio oltre sé, verso quel luogo che l'attore mai deve perdere di vista: ecco che lo spettatore diviene "spett-attore". Infatti l'attore, sacrificando se stesso, mette in gioco lo spettatore. Quest'ultimo, partecipando con la propria energia in teatro *al* teatro (creando quel "dialogo invisibile" tra attore e spettatore) e con il pensiero personale che continuerà fuori dal teatro stesso (col proprio porre e porsi domande) potrà considerarsi uno "spett-attore".

Il teatro diviene, in questo modo, simbolo della presenza, superando la spettacolarizzazione di un oggetto (la pellicola) effettuata dal cinema (che si è soliti nominare quale principale avversario del teatro).

Nel teatro non si compra un oggetto, non si vede un prodotto, ma si assiste ad un "prodursi", una nascita, un vero e proprio parto. Poiché è il processo che differenzia il teatro dalle altre opere d'arte, è l'attore che con la sua presenza è lì, di fronte allo spettatore, presente ad un appuntamento, ad un incontro. Un vero incontro tra due presenze: attore e spettatore.

Nel palcoscenico ci sono personaggi che agiscono e sono in carne ed ossa sulla scena: fondamentale per noi che viviamo in un mondo di ombre. Carne ed ossa,

non solo immagini. Per noi “uomini delle ombre”, continuamente mascherati, è decisivo che nel teatro non ci siano ombre ma carne, persone⁸. Spesso sono più vicini ad una “persona” i personaggi sul palcoscenico che le persone al nostro fianco, nella vita comune. Cos’è poi il palcoscenico? Il ‘credere o non credere in qualcosa’? Nel teatro è come se ogni attore chiedesse allo spettatore un atto di fiducia, un modo per essere creduti.

Ciò che il teatro è sempre stato è un luogo dove era consentito fare cose che in altri luoghi non era possibile proporre, «un recinto privilegiato»⁹ dove poter mostrare ciò che la società non voleva (e non vuole) vedere o sentire. Fondamentale poiché finché ci sarà circolazione d’idee una speranza di giustizia sociale si potrà coltivare. In questa epoca la posta in gioco fondamentale per l’umanità è superare le divisioni. Da questo punto di vista tutti gli strumenti espressivi che circolano all’interno di questa costellazione di mezzi, tra cui anche le espressioni artistiche, possono dare un grande contributo.

Sappiamo ormai che persone o cose sono divenute utili soltanto in misura della loro produttività, e in questa logica produttiva non esiste denaro superfluo da sprecare in arte. Eppure potrebbe essere un fondamentale gesto in grado di richiamare la libertà all’uomo, verso quell’uomo capace di una vita che abbia ruoli migliori per le generazioni a venire.

⁸ La traduzione nella lingua italiana della parola latina ‘persona’ è resa con la parola ‘maschera’. Ed è forse già nella lingua il destino dell’uomo d’esser in fondo personaggio di una vita in scena.

⁹ È definizione del professor Fabrizio Frasnè durante l’incontro dal titolo “Cosa fa il teatro?”, avvenuto alla facoltà di Lettere e Filosofia dell’Ateneo bolognese, il giorno 19 aprile 2005.

Capitolo Primo - "L'Attore-Autore"

*Ho tirato su / le mie quattr'ossa / e me ne sono
andato / come un acrobata / sull'acqua*

G. Ungaretti

1.1 Iago, la tragedia della parola.

La parola è luce. La parola è potere. Come "tragedia della parola", l'Otello fonda le sue dinamiche sulla certezza di "detto" e "non-detto", le "vere azioni" sono in definitiva le parole stesse (del resto in esse sono nascoste le intenzioni). Non è Iago da considerarsi soltanto un personaggio, egli è emblema dell'autore, lo è della propria storia, intende scrivere la sua verità. Shakespeare, nel definire l'età di Iago, gli fa dire che sono «quattro volte sette anni», cioè ventotto, che lui «scruta il mondo» (I, 3)¹⁰, conosce, vede, osserva la realtà: non è forse questa la visione che caratterizza anche ogni autore? La magia del pensiero che diventa mondo? Iago confessa: "Io non sono quello che sono", possiede quindi un suo potere particolare, può sembrare ciò che non è, egli sa che anche l'intelligenza può essere allo stesso modo fatata e fatale. Viene sottolineato da Brabanzio come Otello abbia conquistato la figlia con la magia dei propri racconti. È una sfida segreta a chi possiede più magia. Le parole di Iago sono stregate perché guidano le persone, le ipnotizzano sfruttando le loro paure. Iago, attraverso le proprie "formule magiche", convince Otello che Desdemona lo stia tradendo (parole che camminano in un sentiero al confine con la menzogna, perché Iago lavora col "possibile" e non col "probabile"). Come se fossimo sotto un'enorme lente d'ingrandimento, ogni dettaglio, sovradimensionato, cambia di valore, "è ciò che non è". Non sono le parole ad avere peso, ma piuttosto gli echi delle parole a guidare certe azioni. Ciò che non si conosce ha uno spazio ben preciso, il destino ha sempre un ruolo: è il fazzoletto che cade dalle mani di Desdemona. Senza una tale concessione, come avrebbe provato Iago la sua mes-sinscena? Non è forse una finzione scenica, quella che *Iago-regista-attore*, porta sul palcoscenico? Il fazzoletto rappresenta probabilmente il tessuto del destino stesso. *Iago-autore* è il padrone delle parole, cerca il modo per intrappolare il suo sogno, una visione popolata da quelle figure che tratta come suoi personaggi, egli è in cerca di una rete che fermi il tempo. Vuole forse sfidare Dio? In quanto uomo è

¹⁰ Shakespeare, *Otello*, Milano, Mondadori, 1992, p. 53: «I have looked upon the world for four times seven years».

probabile, in quanto autore vale quale dio della sua opera. Egli nega per affermare, vive immerso nella retorica della litote riuscendo così a guidare le azioni di Otello.

Se Iago desidera esser l'interprete principale di una storia, è di certo quella del suo libero arbitrio. Un anelito di protagonismo forzato dalla sua solitudine (è sposato con una donna che non ama, non ha amici, almeno non pare). È questa sua malinconia che agisce come arma, poiché nessuno lo conosce veramente nessuno potrà realmente sapere di lui i suoi segreti. Lui è solo con la propria coscienza, unico compagno a cui riesce di confidarsi. Forse il pubblico che osserva vale allora quale sua coscienza. Ha soltanto se stesso e tale consapevolezza, una *anti-moralità* con la quale "dialoga" a lungo attraverso lucidi monologhi. Come icona dell'autore è lui stesso che scrive la storia, parla, non agisce, o meglio la sua azione è la parola. Non si sporca le mani, ma persegue con disciplina il suo obiettivo, mantenendo la guida su chi lo circonda. I soli suoi gesti fisici sono le uccisioni di Roderigo e della moglie, ambedue, nel tentativo di parlare, di andare contro le regole del gioco, vogliono appropriarsi del luogo che non spetta loro: Iago è e deve rimanere l'unico a possedere "il diritto della parola", l'arma. Quel gesto contro Emilia (il solo dei due delitti eseguito senza reale premeditazione) è necessario per riportare equilibrio, non è permesso sottrarre la parola a Iago, significherebbe rubare il suo *ruolo*, la sua anima. È una sorta di "assassino verbale": nella lingua esistono le regole del parlar corretto, lui sfrutta quelle regole. Nel linguaggio esistono dei buchi, degli spazi di interpretazione, nella realtà esistono quegli stessi spazi bianchi che si riempiono di non-detto. L'inganno si annida nella comunicazione. C'è una decostruzione del linguaggio reale. Se *di-stacchiamo* la lingua parlata dalle azioni, può nascere un fraintendimento. Iago è un maestro del linguaggio pubblicitario, un poeta della lingua commerciale, egli vende la sua storia. Capace di ammaliare Desdemona con i suoi racconti, Otello ha invece uno stile poetico differente, forse è Ulisse che racconta il suo viaggio, ma svuotato della storica astuzia: è Ulisse ingannato nella purezza del proprio racconto. Chi ha fatto della parola la propria arma, nella sconfitta non potrà che vestirsi di silenzio, ogni assassino deve sbarazzarsi dell'arma. Iago rimane così fedele a se stesso e al suo scopo mai detto.

Se consideriamo Iago come evoluzione della ragione umana portata a livello *dis-umano*, lo avviciniamo a Dio o alla figura del diavolo. Il divino è nell'uomo, ma non è umano, rientra piuttosto nella sfera del disumano. Iago è da considerarsi connesso quindi al sacro? La luce si accompagna sempre alle proprie ombre. L'unico dubbio di Iago è se riuscirà o meno nell'impresa che ha scelto di portare a termine. Lui però ha scelto, questa è la sua forza. La sua verità è la sua impresa. Non fa e non ha mai fatto nessuna distinzione, non valuta le persone secondo il loro grado militare o sociale. Egli ha un altro metro di giudizio. Forse in questo è più puro degli altri. Lui forse vede semplicemente la miseria umana: la guarda e la usa, diventandone

testimone. «L'onore è una convenzione falsa e priva di consistenza che spesso si ottiene senza merito e si perde senza colpa. L'onore non si può perdere a meno che non siate voi stesso a decidere di perderlo» (II, 3)¹¹. Che colpe ha un filosofo? Nessuno conosce la causa di Iago. Nessuno conosce il pensiero di Dio. La “non-conoscenza” concede all'uomo la possibilità di sbagliare. Il libero arbitrio crea i presupposti per ogni azione di scena. Il burattinaio non ha mai imposto i suoi fili a nessuno, Iago non ha usato violenza. E' piuttosto “un ballo delle auto-crocifissioni”¹², smaschera gli eroi inesistenti: ognuno, in verità, è vittima di se stesso. Dio non parla, fa parlare gli altri. Iago parla, gli altri agiscono. Nel momento in cui perde il controllo, ed è costretto ad agire, perde anche la sua possibilità di essere Dio, prende coscienza del suo essere uomo e non può far altro che aprire un monologo eterno col suo silenzio.

«Da questo momento non dirò più nulla» (V, 2)¹³, Iago non userà più l'arma della parola, ma quella del silenzio. Nel momento in cui ci si aspetterebbe una confessione, la luce sui veri motivi del suo piano d'odio, Shakespeare veste il personaggio di una nuova arma: il suo silenzio. Come spettatori non sarà possibile conoscere il segreto di Iago o del suo interprete, né smettere di cercare il segreto del ruolo: in quell'intimo *non-sapere* continuerà però a vivere l'eternità del suo fascino. La tragedia di Otello e quella del teatro, vivono allo stesso modo di quel non-detto. Iago naviga nel non-dire, scrive frasi che sono gli altri a terminare, si comporta come un autore, decide cioè il futuro della storia.

Se Iago “non è ciò che è”, Desdemona è e rimane «ciò che è»¹⁴ durante l'intera tragedia, è un'altra forma attoriale. Le parole finali di lei (V, 2)¹⁵ non portano alcun rancore verso l'amato, come se non fosse stato nemmeno lui ad ucciderla: è stata lei che nata pura è morta pura. La “donna-cieca” (Desdemona) paga con la morte la colpa per la sua cecità. “L'uomo nero” uccide la dama bianca¹⁶ per rimproverarla di

¹¹ Shakespeare, *Otello*, cit., p. 105

¹² È definizione di Milia Marta, Istituto d'arte A. Venturi di Modena.

¹³ Shakespeare, *Otello*, cit., p. 273.

¹⁴ *Ivi*, saggio introd. di Anna Luisa Zazo, p. XXVI.

¹⁵ *Ivi*, p. 255: «Nessuno: io stessa». Alla domanda su chi sia stato il colpevole, ella non denuncia Otello come suo assassino.

¹⁶ Otello è un generale cristiano di colore che sposa la giovane ragazza benestante bianca, Iago il bianco alfiere diavolo. Bianco e nero sono confusi, messi in discussione. La “*rivoluzione sociale del nero*” non può essere accettata. Il colore bianco che perde il proprio diritto sul colore nero non può essere sostenuto nella realtà. La “tragedia della parola” diviene anche *tragedia del colore*.

avere violato la sua armonia¹⁷, la fiducia che egli iniziava a provare verso se stesso. Il guerriero del reale, non è pronto per l'irrealtà, non ha armi per ciò che non è. Il dubbio apre la porta della "possibilità", del non essere ciò che si crede. L'Uomo non ha armature per i propri dubbi. Il fazzoletto mancante è il telo rosso che imbestialisce il toro nell'arena, è simbolo, agli occhi di Otello che ha una super-percezione di sé, del proprio esser uomo-comune. È il tradimento della propria idea di sé. Come in guerra uccide i suoi nemici allo stesso modo egli uccide i traditori. L'attore che tradisce il proprio *ruolo* non può stare in scena poiché non è più credibile. Ciò che realmente muore è l'idea del personaggio, Otello uccide "la sua idea di Desdemona", non tanto la Desdemona reale: ella è così sacrificata, e diviene icona cristiana e salvifica dell'umanità. L'agnello innocente è sull'altare per le colpe e la salvezza di tutti gli altri. Forse soltanto nella morte Otello potrà non perderla, ecco le parole che la svegliano (V, 2)¹⁸: «Resta così nella morte! Ti ucciderò e ti amerò ancora! Un altro bacio, l'ultimo...». Desdemona è una Madonna salita al cielo, un simbolo, non è più persona, è statua. Se rimanesse persona, il Moro potrebbe perderla. Trasformata, sublimata in ricordo, sarà soltanto sua (e dell'umanità). Forse il gesto di farla morire, "fare la morte", con le proprie mani è l'ultimo suo gesto d'amore: è la tragica uscita dal mondo della realtà, del dubbio, dell'incertezza e quindi della sofferenza. Se Otello è attore in quanto compie l'atto, Iago non può limitarsi a vedere il mondo come fanno gli altri, vuole essere parte attiva della realtà in cui vive, vuole convincersi della propria possibilità di cambiare l'esistenza in cui è immerso. Cambiare la realtà significa avere la prova che si sta vivendo quel ritaglio di mondo, significa essere vivi, essere attori della propria realtà.

Egli, uscendo da una porta, la lascia socchiusa, permettendo a qualcun altro di spiare, cosciente di essere spiato: il punto di vista è cambiato, è riconoscibile l'atteggiamento dell'attore. Il teatro diventa lo spazio per un gioco nero. Il vero e il non-vero si sfiorano, si accavallano: la sintesi è quel confine chiamato "palcoscenico". Come se l'arte insegnasse all'artista ad essere attore. Jurij Alschitz¹⁹, ne *La matematica dell'attore*²⁰, offre alcune vie allo studio del ruolo: autore e attore sono in

¹⁷ Shakespeare, *Otello*, cit., p. XXV.

¹⁸ *Ivi*, p. 245.

¹⁹ Jurij Alschitz, nato a Odessa nel 1947, ha ricevuto la sua formazione come regista da J. N. Malkovski (uno degli allievi di Stanislavskij, all'epoca ancora in vita). Segue corsi presso il GITIS, dove in seguito ottiene una cattedra. Ha lavorato per anni come assistente e attore accanto a Vasil'ev, prendendo parte nel 1987 alla fondazione della "Scuola d'Arte Drammatica - Anatolij Vasil'ev" dove ha modo di sviluppare i suoi personali metodi di prove e training. Nel 1992 Alschitz apre la propria scuola e centri teatrali internazionali a Berlino, Stoccolma, Oslo e Roma, che formano la European Association for Theatre Culture.

²⁰ Jurij Alschitz, *La matematica dell'attore*, Milano, Ubilibri, 2004.

stretto contatto, e quello dell'attore diviene un mestiere d'autore. Chiave dell'indagine iniziale sarà l'attore come autore del proprio ruolo²¹.

1.2 L'attore-autore come processo: l'attore di Jurij Alschitz.

«Che cos'è il teatro? "IL TEATRO È IL TEATRO". Questa è la risposta di tutti, oggi: il teatro è dunque oggi inteso come "qualcosa" o meglio "qualcos'altro" che si può spiegare solo con se stesso, e che può essere intuito solo carismaticamente. L'attore è la prima vittima di questa specie di misticismo teatrale, che fa di lui spesso un personaggio ignorante, presuntuoso e ridicolo». Sono parole estratte dal *Manifesto per un nuovo teatro* di Pasolini. Siamo nel 1968. Parole che hanno un contatto delicato col pensiero esposto quasi quarant'anni dopo da Alschitz: «Sono un regista. Non amo gli attori. Quel tipo di attori che mi scrutano con adulazione, cercano di indovinare i miei desideri e di soddisfarli per compiacermi...», ed «amo gli attori. Vorrei vederli liberi e indipendenti, colti e intelligenti, dotati di raffinata sensibilità, padroni di una solida tecnica di recitazione e di diverse metodologie formative; [...] persone che si sentono [...] creatrici del proprio teatro»²². «I miei colleghi raramente vedono nell'attore un co-autore, partner con cui condividere le proprie idee. Lo considerano solo uno 'strumento' [...] da forgiare piegandolo a realizzare l'idea del regista»²³. È la 'normale' situazione di passività dell'attore, triste e poco efficace, che auto-sostiene parallelamente un dislivello (che è sottomissione) dell'attore al regista. È un sodalizio, quello tra attore e regista, che ancora vive nella diffidenza, e il principale motivo è l'impreparazione dell'attore, la sua «insufficiente formazione»²⁴. Gli attori stessi ostacolano il loro lavoro, a causa del «narcisismo» personale, l'egocentrismo, la pigrizia, «servono le idee come fossero camerieri»²⁵. Racconta che più la sua fama cresceva, più la domanda posta dall'attore era quella, «umiliante per entrambi: "Cosa desidera, signor regista?"». Chiaro che non è un approccio che permetta di considerare l'attore un partner paritario. «Potrebbe mai il pianista non fidarsi del

²¹ La cornice dentro cui inserire tale pedagogia? Un ipotetico quadrilatero ai cui vertici situare Stanislavskij, Artaud, Grotowski e Barba. Nella creazione del metodo è decisiva l'esperienza con Anatolij Vasil'ev (sebbene, in questa sede, non ne sarà approfondito il peso, per non espandere eccessivamente l'argomento trattato. Si consiglia la lettura di *L'Ecole des Maîtres*, vol.1-2, a.c di Franco Quadri, Milano, Ubulibri, 2001. Nel vol.1 Vasil'ev analizza i *Dialoghi di Platone*, nel vol.2 *Igrok-II giocatore* di Dostoevskij).

²² Jurij Alschitz, *La matematica dell'attore*, cit., p. 9

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ivi*, p. 10

²⁵ *Ibid.*

pianoforte, il pittore dei colori e lo scultore della pietra? Nel teatro questo paradosso è divenuto realtà»²⁶. Cambiare la situazione teatrale significa per prima cosa «cambiare il rapporto tra registi e attori»²⁷. Non è possibile, per un attore, ubbidire soltanto per scaricare sulla figura del regista ogni responsabilità; e dall'altra parte al regista non deve importare soltanto esprimere se stesso senza incontrare contrasti, il sodalizio creativo ha un'importanza maggiore dell'essere usati da parte di entrambi. Durante una jam session, un musicista jazz potrà improvvisare con un altro, ma soltanto se saranno musicisti preparati parleranno un alfabeto comune e riuscirà questo dialogo che è l'improvvisazione: gli attori devono cioè possedere conoscenze non inferiori ai registi per trovare quel terreno comune che è lo spettacolo.

L'attore essendo «Artista» diviene «Autore», ovvero l'attore essendo Autore diviene Artista. L'impegno di Alschitz è nel formare una personalità creativa: un Artista. L'«attore-autore»²⁸ è responsabile del proprio ruolo. Tale responsabilità cambia la posizione dell'attore, fuori e dentro la scena, il suo peso nello spettacolo diverrà, così come la sua energia creativa e scenica, più evidente, avrà la responsabilità delle proprie azioni, non ci si potrà nascondere dietro al regista, ma gusterà un sapore completamente differente, più intenso, lo percepirà anche chi lo osserverà da spettatore. Sarà necessaria una preparazione maggiore per padroneggiare la capacità di analizzare da soli il testo. Imporre a qualcuno un modello di vita come il modello 'giusto' è 'sbagliato', se mi si permette il gioco di parole. Il regista che impone agli attori il proprio modello avrà di fronte un'imitazione del modello. L'attore darà vita a un ruolo costruito da lui stesso, «ma soprattutto riceverà sulla scena un'energia incomparabilmente più potente»²⁹. «A conferire l'energia all'attore è proprio l'atto di *creazione*, si tratta quindi de 'l'energia della creazione'. La recitazione de 'l'attore-autore' del proprio ruolo possiede una speciale qualità dovuta al materiale diverso usato durante il lavoro, alle energie [...] differenti rispetto al caso dell'«attore-esecutore»»³⁰. È una ricerca personale, un lavoro solitario concepito anche fuori dal teatro, poiché mai si smette o si è in pausa: una disciplina seria è in ogni istante, e seguita darà sapore al nostro incessante imparare.

²⁶ *Ivi*, p. 11

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ivi*, p. 12

²⁹ *Ivi*, p. 13

³⁰ *Ibid.*

1.3 Grotowski e l'incontro con l'attore.

Grotowski³¹, durante la sua evoluzione registica, si proiettò verso l'attore: «è scoperta in lui, e la [...] comune evoluzione diventa rivelazione»³² per entrambi (regista e attore). È suggerito l'elemento "collaborazione" per ottenere una messinscena: il regista non deve "ordinare" cosa fare, ma deve poter contare sullo spirito dell'attore, che proponendo al regista suggestioni personali, entrerà in una scena creata anche con le proprie idee; in un rapporto di collaborazione reciterà (se ancora si può usare questo termine) con un'energia più profonda, viva, credibile; dentro all'*actor* infatti deve vivere e crescere un regista, una coscienza registica e artistica capace di permettersi la fiducia restituita all'*actor* da parte del *director*. Scrive Grotowski: «L'attore nasce di nuovo - non solo come attore ma come uomo - e con lui io rinasco. È [...] l'accettazione totale di un essere umano da parte di un altro»³³. Il teatro supera se stesso, e diviene vita e quindi religione.

Grotowski sceglie il teatro come punto di partenza per negare la pratica teatrale, un atteggiamento di ribellione che ha il suo principio in Artaud³⁴. Viene individuato nell'attore il nucleo su cui iniziare la trasformazione (o ri-costruzione) del teatro. Si serve del linguaggio del teatro, delle convenzioni garantite dallo spettacolo, per andare al di là dello spettacolo, verso un atto di verità ugualmente necessario per attore e spettatore. Verità, religione, sacro... tre parole un legame: il legame è nell'attore, in un misterioso incontro.

«Ogni persona è un mistero. In teatro può accadere qualcosa di creativo - fra il regista e l'attore - proprio allorché ha luogo il contatto fra due misteri. [...] Questo non è possibile con chiunque»³⁵. Pare che sia quella «ricerca del superamento a liberare la pienezza dell'artista, la pienezza creativa del regista. Cosa Cerchiamo nell'attore? Indubbiamente: lui stesso. [...] Ma cerchiamo in lui anche noi stessi, il nostro "io" profondo, il nostro sé»³⁶. Descrivendo la genesi di *Apocalypsis cum figuris* (spettacolo del 1968), Grotowski porta un'analisi precisa del suo lavoro, ed osservazioni utili alla comprensione del metodo improvvisativo nato nella preparazio-

³¹ Verrà approfondito il lavoro di Grotowski in un capitolo successivo, per chiarezza di esposizione.

³² Jerzy Grotowski, *Per un teatro povero*, trad. di Maria Ornella Marotti, Roma, Bulzoni Editore, 1970, p.32

³³ *Ibid.*

³⁴ Artaud e il suo lavoro, nell'ottica della presente ricerca, saranno sviluppati successivamente.

³⁵ Jerzy Grotowski, *Holiday e Teatro delle Fonti*, a cura di Carla Pollastrelli, Firenze, La Casa Usher, 2006, p. 33

³⁶ *Ibid.*

ne dello spettacolo. Se un attore nel processo creativo d'improvvisazione ha bisogno di tempo, è necessario attendere e vedere dove quel processo lo porta, «permettergli d'agire e tanto a lungo quanto gli detta il suo bisogno: quanto vuole»³⁷. Grotowski pone grande attenzione alla cosiddetta RINUNCIA da parte dell'attore: il «coraggio della rinuncia»³⁸ è il coraggio di non nascondersi nella sua capacità d'ingannare (tanto più l'attore è esperto, tanto più gli sarebbe facile) è cioè abbandonare i propri clichés. Ciò lo porterà finalmente a scoprirsi, denudarsi. Grotowski usa anche la parola «scoprire» nel suo doppio significato di «trovare» e «svelare». «Se vogliamo scoprire noi stessi (come una terra finora sconosciuta), dobbiamo scoprirci (svelare, rivelare noi stessi). «Trovare - svelare». C'è qualcosa di straordinariamente preciso in questo doppio significato»³⁹. Ed esiste anche una rinuncia da parte del regista: rinunciare a creare da solo. La fiducia nell'attore e nelle sue possibilità creative, la possibilità di creare in collaborazione con l'attore, trasformano il regista in ciò che Alschitz chiama *director* (col termine inglese, egli non solo ne evidenzia la vicinanza fonetica con l'*actor*, ma segnala, in questo modo, una possibile e doverosa collaborazione tra regista e attore, *director* e *actor*). Grotowski spiega che gli attori, performando, si sono allontanati dalla parola scritta, dal copione di partenza (il testo *Samuel Zborowski* di Slowacki) e più si allontanavano più si liberava in loro qualcosa di vero. Ciò che era «realmente essenziale avveniva nel lavoro individuale»⁴⁰, ma prima, tutto ciò era preparato con una lunga discussione, «per quasi un mese abbiamo solo discusso»⁴¹ scrive Grotowski. Il passo necessario alla preparazione di un'improvvisazione è il lungo confronto che precede la performance (quella che nel linguaggio di Alschitz è chiamata «analisi»). Grotowski confessa quanto, in *Apocalypsis cum figuris*, la fonte di lavoro sia stata la creazione degli attori⁴², e così facendo sottolinea la collaborazione che nel suo lavoro è nata tra regista e attore, una collaborazione che è svolta nell'agire teatrale. L'incontro tra attore e spettatore è prima ancora «INCONTRO» tra attore e regista, il testo ne diviene soltanto un mezzo atto ad aiutarne l'emersione: non è più l'opera testuale, ma piuttosto la persona ad essere nuovamente centrale. L'attore si confronta con le sue conoscenze nel lavoro individuale di costruzione, può diventare

³⁷ *Ivi*, p. 35

³⁸ *Ivi*, p. 37

³⁹ *Ivi*, p. 65

⁴⁰ Jerzy Grotowski, *Holiday e Teatro delle Fonti*, cit., pp. 43-44

⁴¹ *Ivi*, p. 46

⁴² *Ivi*, p. 54

«un vero ‘autore’ del proprio ruolo», cambiando l'immagine dell'attore in quella di poeta, di creatore.

1.4 Il primo “incontro” col testo e il lavoro individuale di Stanislavskij⁴³.

C'è la tendenza a limitare il tempo concesso alle prove di uno spettacolo. Non v'è tempo per il processo creativo, ma soltanto per il risultato. Alschitz suggerisce allora una via d'uscita: il lavoro eseguito autonomamente «dovrebbe rappresentare la maggior parte dell'intero periodo di produzione. È necessario perciò che esso segua una precisa metodologia, ricca di esercizi specifici».

Stanislavskij fu il primo regista a rivolgere la sua attenzione al problema: «*l'attore, più di qualsiasi artista, necessita di un lavoro individuale svolto a casa*»⁴⁴. La preparazione fuori dal palcoscenico era fondamentale: «*La stragrande maggioranza degli attori è convinta che si debba lavorare solamente durante le prove, mentre a casa ci si riposa. Ma non è così. Durante le prove non si fa che mettere in chiaro i punti su cui lavorare successivamente a casa*»⁴⁵. Stanislavskij riteneva la prova in teatro una preparazione per il ‘vero’ lavoro da svolgere a casa: la correzione dei difetti, che il pedagogo aiuta a individuare. Se Stanislavskij ha indicato il potenziale presente nel lavoro individuale, Alschitz elabora invece una metodologia di auto-preparazione dell'attore.

Quel lavoro inizia da un incontro: il primo incontro tra attore e opera, cioè con il testo drammatico e con il ruolo. Non è da sottovalutare il fatto che sia un ‘primo’ incontro. Le impressioni che uno sconosciuto ci lascia la prima volta che ne facciamo conoscenza, la prima stretta di mano, il primo sguardo negli occhi, non sono

⁴³ Alschitz si è formato nel famoso Teatro d'arte di Mosca fondato da Stanislavskij (Konstantin Sergeevic Stanislavskij, nome d'arte di K. S. Alekseev; Mosca 1863-1938) e Vladimir I. Nemirovic-Dancenko. La minuzia e la cura con cui la compagnia di Stanislavskij preparò ogni spettacolo furono eccezionali a partire da quello inaugurale (*Lo zar Fedor Ioanovic di Aleksej Tolstoj*): «l'intera compagnia si recò sui luoghi dell'azione, furono acquistati oggetti e costumi autentici nei mercati di provincia, ci si documentò sull'epoca attraverso saggi e monografie». Lunghe analisi preparavano la scena; un intenso lavoro preparatorio poneva attenzione sulla psicologia dei singoli personaggi, le comparse divennero uno degli elementi caratteristici delle regie di Stanislavskij, non più “gettate” sul palcoscenico, ma invece preparate. Nei primi anni Stanislavskij sperimentò il suo metodo naturalistico-psicologico: piani di regia estremamente dettagliati indicanti toni, pause, movimenti, spingendo gli attori a trovare loro stessi le motivazioni ai propri personaggi, in modo che il risultato non fosse un'imposizione del regista ma piuttosto una ricerca dell'attore. Stanislavskij sistematizzò il suo metodo: è del 1937 *Il lavoro dell'attore su se stesso*. Sull'argomento: Enciclopedia del teatro del '900, a.c. di Antonio Attisani, Milano, Feltrinelli, 1980, pp. 299-301; Oscar G. Brockett, *Storia del teatro*, a cura di Claudio Vicentini, Venezia, Marsilio Editori, 2000, p. 498 e ss.

⁴⁴ Jurij Alschitz, *La matematica dell'attore*, cit., p. 16. Citazione di K.S. Stanislavskij, *Sobranie socinenij v 8 tomach* (t.it. *Opera completa in 8 volumi*), Isskusstvo, Moskva 1955, vol.3, p. 261. Traduzione di Raissa Raskina. (Il corsivo è di Alschitz).

⁴⁵ *Ibid.* (sono parole sempre di Stanislavskij riportate da Alschitz).

poca cosa. Il nostro giudizio su di lui sarà per sempre filtrato da quelle prime impressioni. «A volte la lettura del testo avviene dopo la distribuzione dei ruoli: in questo caso l'attore è spesso involontariamente sintonizzato a sentire solamente il 'suo' testo»⁴⁶, non sta realmente ascoltando ciò che il ruolo gli può dire. Serve dimenticare, mettere da parte almeno all'inizio ciò che conosciamo: «bisogna partire da un foglio bianco, da un silenzio assoluto»⁴⁷. In quel segreto, l'attore forse potrà riconoscere il segreto del suo ruolo.

1.5 L'ironia. L'*Incantesimo*. Il movimento verticale. La missione.

L'IRONIA COME STRADA.

L'ironia fa da protezione, ammorbidisce il dolore umano. L'uomo è un animale che ride. Non è forse un gioco cantare o recitare su un palcoscenico o in una strada? Non siamo forse tutti dei clown, ognuno con la propria maschera, ognuno con quel malinconico desiderio di serena felicità? Ne *Il teatro Alfred Jerry e l'ostilità pubblica* Artaud propone come mezzo di lavoro lo *humour* e come fine «il riso assoluto, il riso che va dall'immobilità bavosa alla risata irrefrenabile fino alle lacrime»⁴⁸. Il riso è un'esperienza che sta al confine dell'uomo: è felicità, ma ridendo con tutta l'energia che si ha in corpo si arriva a 'piangere' dal ridere, il respiro viene a mancare e si usa dire di essere addirittura "morti dalle risate". Senza dimenticare che esiste anche il riso del folle, il *fool*, colui che ride perché vede cose che agli *altri* sfuggono. Dentro quel riso c'è anche la riflessione sul diverso, sul visibile e l'invisibile, su ciò che sfugge e ciò che invece è. E ancora altri temi potrebbero dipanarsi.

Derrida comprende che con le parole, con il "dire" stesso, non è possibile non giocare, lo fanno i poeti, gli attori, ogni oratore moderno, ogni Odisseo che racconta la propria storia. Artaud scrive che il teatro contemporaneo «è in decadenza perché ha perduto da una parte il senso del serio, dall'altra quello del comico», perché ha rotto, cioè col «Pericolo», col mettersi in gioco, con la scommessa. «Perché d'altra parte ha perduto il senso dell'umorismo e del potere di dissociazione fisica e anarchica del riso»⁴⁹.

⁴⁶ Jurij Alschitz, *La matematica dell'attore*, cit., p. 18

⁴⁷ *Ivi*, p. 19

⁴⁸ Antonin Artaud, *Il teatro e il suo doppio con altri scritti teatrali*, Torino, Einaudi, 2000, p. 30

⁴⁹ Antonin Artaud, *Il teatro e il suo doppio con altri scritti teatrali*, cit., p.159

L'INCANTESIMO: LA PAROLA MAGICA TRA TEATRO E SACRO.

«Essere un artista significa, prima di tutto, sentire il divino» e realizzarlo poi attraverso se stessi. Significa vivere e vedere l'invisibile. Artaud consiglia di «considerare il linguaggio sotto forma di *Incantesimo*»⁵⁰, per ritrovare «l'accezione religiosa e mistica di cui il nostro teatro ha smarrito completamente il senso»⁵¹.

Il meraviglioso inventa i mostri e le magie, e così s'intreccia con la dottrina religiosa: ma il meraviglioso è anche parte essenziale della fantasia, quindi dell'umanità.

La magia del teatro da dove nasce? La magia in generale serve a realizzare un desiderio, la formula magica ad esercitare un potere, che nel contesto religioso è rivolto agli dèi, capace di costringere la loro volontà⁵². C'è nello sfondo l'idea dello scambio: «Da' a me, io darò a te. Metti a mia disposizione e io metterò a tua disposizione, rendi offerte a me, e io renderò offerte a te», così in una formula vedica il sacrificante parla al dio.⁵³ La formula per essere magica deve essere precisa, soltanto nel modo corretto attiva il contatto, si rende capace di creare la strada, il collegamento fra se stessi e il divino. Allo stesso modo Cassirer sottolinea che «La maniera in cui avviene la cerimonia del sacrificio è legata a regole oggettive ben determinate, a una rigida serie di parole e di atti che debbono essere osservati con la massima cura, affinché il sacrificio non manchi il suo scopo»⁵⁴. Ricorda il processo teatrale... l'attore, il regista, i macchinisti, i tecnici che si accordano per un processo... una Messa, in fondo, è una particolare messinscena di significati e fede, ma esiste fede e fiducia nello spettatore della Messa, come in quello che siede a teatro. Tutti presenti per assistere a qualcosa, per colmare una distanza. «Come il sacrificio, così anche la preghiera è destinata a colmare l'abisso tra l'uomo e Dio. Ma in essa ciò con cui deve essere superata la distanza che li separa è la potenza della parola, e quindi non qualcosa di semplicemente fisico, ma qualcosa di ideale-simbolico. [...] La potenza che risiede nella preghiera è di origine e di natura magica: essa consiste nella costrizione che, mediante il potere magico della parola, viene esercitata sulla divinità»⁵⁵. Assistere a qualcosa che oltrepassa il quotidiano e la propria vita risulta essere un bisogno umano. Teatro e sacro si confondono e così

⁵⁰ Antonin Artaud, *Il teatro e il suo doppio con altri scritti teatrali*, cit., p. 163

⁵¹ *Ibid.*

⁵² Ernst Cassirer, *Filosofia delle forme simboliche*, tr. Eraldo Arnaud, Scandicci (Fi), La Nuova Italia, 1988. Vol.II, p. 311

⁵³ *Ivi*, p. 314

⁵⁴ *Ivi*, p. 310

⁵⁵ *Ivi*, p. 321

anche la parola che si muove in queste due realtà, o che muove le realtà stesse, che trasforma il teatro in sacro e il sacro in teatro.

LA LINEA VERTICALE DEGLI AVVENIMENTI (nella visione di J. Alschitz).

Analizzando la vita di una persona, è possibile costruirne una linea degli avvenimenti importanti, ad esempio, la nascita, la scuola, il primo amore, la famiglia, il lavoro... dopo ciò, il finale è noto e comune a tutti. Ma è della vita umana «sola-mente la sua parte visibile», poiché esiste una seconda linea di avvenimenti, quella della vita spirituale, la sua parte «invisibile», che non ha fine e si perde nell'infinito. La parte visibile della vita è la «dimensione orizzontale», mentre più complessi sono i traguardi raggiunti nella strada invisibile, spirituale, quelli della «linea verticale». La prima è una storia mortale. La seconda parla dell'immortalità, delle voci supreme, di una verità che è oltre la vita. «Il movimento 'verticale' è dettato dalla nostra naturale aspirazione alla felicità, alla suprema verità. Questa tensione della vita verso l'alto, verso la luce, è infinita. Ed è proprio l'infinito a conferirle tanta potenza. Così, se-condo la nostra metodologia, deve essere costruita la vita interna del ruolo: come infinita e immortale. Proprio tale propulsione e aspirazione definisco la 'verticale del ruolo'»⁵⁶. L'attore attraverso il suo lavoro individuale dovrà cercare tale energia di movimento 'verticale', di tensione 'verticale' verso il divino. La preoccupazione prin-cipale di ogni attore è invece votata all'aspetto visibile della sua parte, «la vita fisica e psicologica del suo personaggio [...] dimenticando che il talento nell'arte corri-sponde anzitutto alla capacità di vedere l'invisibile»⁵⁷.

LA MISSIONE DELL'ATTORE: ESSERE FELICE.

Il lavoro sul movimento 'verticale' è «strettamente legato al senso stesso della professione dell'attore»⁵⁸: l'attore sulla scena deve cercare la felicità... andare in scena rappresenta «una strada verso la felicità, [...] una scoperta folgorante»⁵⁹. Il ruolo dovrebbe condurre l'attore ad «Essere felice: ecco la missione»⁶⁰. L'attore non ha un compito, ma una missione ('l'essere felici') da trasmettere a chi ne è testimone. Il momento di grande teatro dovrebbe essere quello da cui si prende energia. L'attore stesso dovrebbe uscire di scena non svuotato, ma riempito di nuo-

⁵⁶ Jurij Alschitz, *La matematica dell'attore*, cit., p. 20

⁵⁷ *Ivi*, p. 21

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ *Ibid.*

va energia, scoperta nell'atto performativo, e lo spettatore, essendosi specchiato in tale atto, dovrebbe uscire dal teatro carico di questa energia.

«Andare in scena dovrebbe avere, per un attore, lo stesso significato che ha per un sacerdote andare verso l'altare. [...] Qual è il significato del rito che il sacerdote compie tutti i giorni della sua vita?»⁶¹ Egli si reca ad un incontro, quello con Dio, non sa se capiterà, ma seguirà e compirà l'intero rito, come vivrà tale rito sarà scelta del sacerdote, potrà, pur seguendo le formalità, mantenere la sua anima vuota o riempirla di armonia. L'attore non deve dimenticare che la sua arte «trae le proprie origini dalla liturgia e dalla preghiera»⁶². Condurre azioni, pronunciare frasi, riprodurre sulla scena un rito, deve portare l'attore alla scoperta della luce del suo ruolo, «pronunciando le parole del testo come fossero una preghiera», come il sacerdote che scopre la luce nella comunione dell'eucarestia. L'esistenza di ognuno di noi sarebbe invivibile senza un attimo di autentica felicità. Non basta mostrare ad uno spettatore in sala, come un individuo simile a lui possa comportarsi in determinate situazioni, o un semplice insegnamento morale, non è questo il senso della professione dell'attore. «L'artista [...] ricopre un ruolo molto particolare nella società, quello di essere il veicolo tra la suprema Verità (che la si voglia chiamare Dio o Idea) e il mondo della vita quotidiana»⁶³. La verticale unisce la materia allo spirito, vero e Verità si mischiano nella scena. «Che tu reciti bene o male non importa: importa che tu reciti *vero*»⁶⁴. L'attore ha il dovere di CREDERE a sé, se per primo egli non crede alle sue azioni, non potrà di certo farlo lo spettatore. Spesso succede che Stanislavskij esclami durante una scena: «Non ci credo!» (frase che lo stesso Alschitz è solito ad usare⁶⁵). Secondo Stanislavskij un uomo può non essere sincero, ma all'attore, sulla scena, ciò non è consentito. Cercare tale verità significa che «prima di comunicare qualche cosa ad un altro bisogna averla trovata»⁶⁶.

L'IMMOBILITÀ «di una persona che siede in scena, non vuole dire passività - spiega Arkadij Nikolaevic - tu puoi essere immobile e, nello stesso tempo, in piena azione,

⁶¹ *Ibid.*

⁶² *Ivi*, p. 22

⁶³ *Ivi*, p. 23

⁶⁴ Konstantin S. Stanislavskij, *Il lavoro dell'attore su se stesso*, a c. di Gerardo Guerrieri, Bari, Laterza, 2004, p. XVI

⁶⁵ Cfr. Appendice II *Diario della mia prima sessione di lavoro*, al giorno 09/06/2005.

⁶⁶ Konstantin S. Stanislavskij, *Il lavoro dell'attore su se stesso*, cit., p. 220

solo che non è esterna, fisica, ma interiore, psichica»⁶⁷. Ecco che restando a sedere, in silenzio, è possibile trovare qualcosa di vero da dire. Prima di dire, serve qualcosa da dire. Sarà possibile anche una comunicazione non verbale, ad esempio attraverso il solo sguardo. È L'IDEA che deve essere ben chiara, dentro l'attore, dentro di noi. Il profondo lavoro di analisi (dei personaggi, della trama, di ogni minimo dettaglio) che deve precedere il lavoro di scena, è la grande "arma" per rendere viva tale "Idea" nell'attore (una concezione che oltre a mischiarsi, almeno in parte, alla ricerca delle verità emotive da parte di Stanislavskij, è stretta parente dell'"Idea" platonica).

1.6 Il sottotesto e Stanislavskij.

«A chi appartengono quei sentimenti? a voi o al personaggio?»⁶⁸, chiede Arkadij Nikolaevic Torcov (pedagogo e regista) agli attori ne *Il lavoro dell'attore sul personaggio*: «Il mio scopo è aiutarvi a creare un uomo vivo da voi stessi. Il materiale per crearlo dovete prenderlo da voi stessi, dalle vostre memorie emotive, dalle esperienze da voi vissute nella realtà, dai vostri desideri e impulsi [...] ai vari elementi del personaggio che impersonate»⁶⁹. L'io dell'attore è la base sulla quale si deve costruire l'io del personaggio. A un'attrice che gli chiede chiarimenti sul personaggio di Ofelia, Stanislavskij risponde: «...Mostri prima ciò che lei stessa è in quella parte, e allora le si dirà quel che deve essere la sua Ofelia»⁷⁰. Sottolinea: «la sua Ofelia». Non "fare come se fossi Ofelia", ma "se io fossi nelle condizioni di Ofelia, che cosa farei?". Non trasferire l'io del personaggio all'io dell'attore, ma piuttosto creare il personaggio a partire dall'io dell'attore, dal suo "io creativo".⁷¹ Chiedersi «Chi è il mio personaggio?» risulta essere una domanda pericolosa: il personaggio è forse di qualcuno? Il personaggio è una persona? È esistente? Come mi sarei comportato al posto suo? Accostare la vita del personaggio, inteso come persona concreta, alla reale esperienza di vita dell'attore porta ad un errore, scrive Alschitz, «è uno degli errori maggiori insiti nelle prime ricerche di Stanislavskij, il trasferire una vita fittizia,

⁶⁷ *Ivi*, p. 42

⁶⁸ *Ivi*, p. XIV

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ *Ivi*, p. XV

raffigurata nella pièce» basata sull'esperienza personale dell'attore⁷². L'attore deve ricavare l'energia dalla memoria del proprio passato⁷³, «la più scarsa fonte energetica che io conosca. [...] Nonostante Stanislavskij stesso abbia rielaborato in seguito la propria posizione iniziale, molti tuttora usano, purtroppo, questa antiquata metodologia». Cosa avviene se si segue questa strada? L'attore ricostruisce la dimensione orizzontale della vita del personaggio, tale catena logica «non può condurlo che verso il finale previsto dalla trama, cioè verso la fine del suo ruolo [...] verso la morte. Eppure, la vita [...] contiene una propulsione irrefrenabile verso la continuazione della vita stessa»⁷⁴.

Nella sua esperienza Stanislavskij suggerisce, in un primo tempo, la strada che porta dall'interno all'esterno: «dotare cioè il personaggio di una vita interiore completa che guidi tutte le manifestazioni esteriori»⁷⁵. Torcov, nel *Lavoro dell'attore sul personaggio*, ad un allievo che si ferma perché ha dimenticato il testo, risponde di continuare coi propri pensieri, poiché «la linea del personaggio segue il sottotesto, non il testo vero e proprio»⁷⁶. Negli anni, Stanislavskij si rese conto che tale metodo rischiava di rimanere mentale ed eccessivamente introspettivo, perciò decise di sviluppare il processo verso il personaggio a cominciare dalle azioni fisiche: «La mia idea è di togliere il testo all'attore e farlo lavorare sulle azioni»⁷⁷. Ricostruire il sottotesto è uno dei fondamenti dell'attore, per guidarlo ad essere autore, «autore del sottotesto», poiché ogni opera «è un'incompiuta, qualcosa da finire e riportare in vita»⁷⁸, e in questo possiamo leggerci parte della libertà dell'attore. Vi sono poi «immagini associate alle parole pronunciate»⁷⁹, immagini che colorano di nuovi e personali significati le parole «riferite» nella messinscena: personali, poiché l'attore si servirà di immagini che appartengono alla sua sfera privata. Per chiarire ricorro

⁷² *Ivi*, p. XXIII: Stanislavskij dice ad un attore: «Tu non hai passato per questa scena. E senza passato non puoi recitarla»;

⁷³ Poiché i ricordi che giacciono in noi non sono incisi sulla pietra: «la memoria umana è uno strumento meraviglioso ma fallace», scrive Primo Levi, ne «I sommersi e i salvati». Intende che non solo tendono a cancellarsi con gli anni, ma i ricordi spesso si modificano, mutando i lineamenti o incorporandone degli estranei, col risultato di una profonda deformazione. Caso limite è la soppressione del ricordo stesso.

⁷⁴ Jurij Alschitz, *La matematica dell'attore*, cit., p. 24

⁷⁵ Konstantin S. Stanislavskij, *Il lavoro dell'attore su se stesso*, cit., p. XVIII

⁷⁶ *Ivi*, p. XVIII

⁷⁷ *Ivi*, p. XVIII

⁷⁸ *Ivi*, p. XIX; (È un'interessante nota scritta da Guerrieri nell'introduzione).

⁷⁹ *Ivi*, p. 372

ad un esempio: se devo recitare la frase «Vado a casa», mentre «la voce dirà» tale frase, «la mente penserà» all'immagine, ad esempio un «mare calmo notturno» (si noti questa dissociazione di voce e mente, come se per l'attore fossero due linee parallele di analisi e di lavoro)... nasceranno intonazioni che altrimenti sarebbero rimaste sepolte nel silenzio di noi stessi. L'insieme di tali immagini sono fuse da Alschitz al *background* necessario all'attore per andar in scena. Stanislavskij, per sottotesto, intende un elemento simile. «Il sottotesto è la “vita spirituale”, palese e interiormente sentita “di una parte”, la vita che scorre ininterrotta sotto le parole del testo ravvivandolo e giustificandolo per tutta la sua durata [...]. Il sottotesto è ciò che costringe a dire le parole della parte. [...] Il testo stampato della commedia non rappresenta tutta l'opera che è completa solo quando è realizzata dagli attori in scena, ravvivata dai loro vivi sentimenti umani. È come una partitura musicale che non diventa musica finché non è suonata dall'orchestra [...]: le parole appartengono al poeta, il sottotesto all'attore»⁸⁰.

1.7 La scomposizione del testo e il percorso dei temi.

L'attore riceve il testo quando già è organizzato in un certo modo: e se si distruggesse tale ordine iniziale? Per «scoprire l'invisibile dietro le parole», è necessaria la curiosità dell'attore, che non sarà esecutore, ma piuttosto ricercatore. Egli «non riesce ad alzarsi *SOPRA* le parole del testo, rimanendone eterno schiavo.»⁸¹ La reazione è nell'invisibile che si tenta di cercare: lo spirito del ruolo. La scomposizione di un testo può essere un passo importante per capire il passaggio verso l'idea di creazione sulla quale è basata l'idea di attore. Alschitz suggerisce di stendere su un foglio l'intero testo da rappresentare, le battute del personaggio da interpretare, una dopo l'altra, sul medesimo foglio. Apparirà un caos frammentario. Suggestisce di intenderlo come un sistema di segni il cui significato ci appare ancora sconosciuto. Il desiderio di ricomporre i pezzi, la successiva ricomposizione del puzzle, renderà gli attori rivitalizzati dallo stimolo di essere loro creatori. «Questa sorta di gioco con il testo [...] è già il primo passo verso uno status di Artista, cioè verso quella posizione che deve contraddistinguere l'attore nel suo rapporto con il ruolo»⁸². Anche noi studenti eravamo considerati scomposizioni da riunire. Non eravamo singoli individui, facevamo parte di qualcosa di più grande, un *ensemble* di lavoro che

⁸⁰ *Ivi*, pp. 350-351

⁸¹ Jurij Alschitz, *La matematica dell'attore*, cit., p. 25

⁸² *Ibid.*

viveva delle vite di se stesso. C'era nelle intenzioni l'idea di superamento delle proprie individualità.

La scomposizione insegna all'attore che non deve appropriarsi frettolosamente del testo, e deve mantenere quella distanza che già naturalmente esiste con esso. Quel caos di parole ha la capacità di rendere estraneo il testo all'attore, lo allontana allontanando l'illusione che sia di sua proprietà, e nella distanza iniziano le prime scoperte: in quella distanza risiede la libertà dell'interprete, la sua autonomia. Ciò accompagna verso l'attore anche la responsabilità delle proprie azioni. È come se l'attore «si elevasse *sopra il testo* per poter scorgere per intero il proprio ruolo»⁸³. Conoscere il ruolo è «saperlo vedere dall'alto», per avere una «visione d'insieme» più corretta. L'indipendenza raggiunta lascia così spazio all'improvvisazione.

I TEMI.

Per ricomporre il testo frammentato, è necessario ritrovare l'origine, l'idea che diede la spinta alla composizione del testo: la sua manifestazione è il cosiddetto «tema». «La parola non è che un lucchetto» e aprendolo, ci è permesso «accedere al tema che ha plasmato in origine il testo». Viene creato un percorso del quale l'attore sarà autore, fatto la cui importanza è enorme, «l'attore smetterà di recitare le parole, e inizierà a svolgere un tema»⁸⁴ (tema che ha rilevanza primaria rispetto al testo, la cui funzione consiste essenzialmente nell'essere veicolo del tema).

Cercare le parole significa sapere che non tutte le parole hanno lo stesso peso, che in un testo esistono parole ricorrenti, e che raggruppare parole secondo diversi temi «aiuterà a stabilire il tema sviluppato da ogni determinato passaggio del ruolo»⁸⁵. La preoccupazione dell'attore non deve quindi riguardare «cosa fa e in che modo agisce il personaggio, ma *intorno a quale tema verte il suo discorso*» (quando molte altre metodologie pongono al centro l'azione del personaggio). La domanda che accompagnerà l'attore sarà sempre: quale tema sto svolgendo? Il ruolo diverrà «come un intreccio di temi», si presenteranno quelli secondari e tra questi quello principale, ognuno sviluppato da un punto di partenza, una serie di tappe intermedie ed un punto d'arrivo. «Il compito dell'attore è stabilire come avviene il passaggio da un tema all'altro e come ne risente il ruolo», una lunga strada verso la scoperta, quella luce che apre in noi attori una nuova porta. Dopo aver definito e intitolato il tema (si noti che anche dare un titolo comporta un'esplorazione) inizia la ricerca del materiale: nel testo stesso (in altri personaggi della pièce che si offrono al medesi-

⁸³ Jurij Alschitz, *La matematica dell'attore*, cit., p. 26

⁸⁴ *Ivi*, p. 28

⁸⁵ *Ivi*, p. 29

mo tema); nelle opere dello stesso autore; in opere di ogni genere (articoli di giornale, libri di cucina, canzonette, opere pittoriche, e quant'altro...). Altra fonte fondamentale è l'attore, poiché i temi vivono in lui. Ci si richiama al *Menone* platonico, è un risveglio di 'reminiscenze' presenti nell'anima dell'attore. Maggiore sarà il materiale raccolto, maggiormente uscirà l'energia accumulata in scena. Ecco perché i temi dovranno essere 'alti', 'nobili', 'eterni', perché l'energia sviluppata da temi 'alti' sarà, molto più intensa, sostiene Alschitz, che quella svolta a partire da temi quotidiani. L'attore è filosofo e creatore: il lavoro su 'la verticale del ruolo' si propone tale scoperta.

FEDELITÀ AL TESTO.

Sebbene sia un tipo di regia rigorosamente fedele al testo, il «discorso sulla 'fedeltà', che l'attore dovrebbe osservare nei confronti dell'autore del testo, non è qui sostenibile. Le idee esistono al di là della parola dell'autore. [...] Le idee [...] non appartengono a nessuno. L'attore deve essere fedele non tanto alla lettera, quanto allo spirito dell'autore»⁸⁶. Per questo è utile e necessario scoprire la sorgente dell'opera. Lo *lone* di Platone ci è d'aiuto. Più si è vicini alla sorgente, meno il senso è contaminato dalla trasmissione, l'energia passata dall'Idea risulta più viva. Le idee hanno una vita lunga, anche eterna, invece «le emozioni provate oggi, domani non si ripeteranno»: 'la verticale del ruolo' porta l'attore in contatto con il divino, ed ogni volta sarà una nuova scoperta. La strada porterebbe l'attore (o 'noi' attori) «verso la luce del ruolo, verso quell'attimo di felicità, sia in quanto artisti»⁸⁷ sia in quanto uomini. È una felicità che si raggiunge con l'allenamento, la dedizione quotidiana, che significa anche rispetto per l'arte e per coloro, che vi impegnano loro stessi e verso i quali, il solo modo di restituire il rispetto concesso è di lavorare senza sosta: un giorno si arriverà a capire che quel lavoro è soprattutto rispetto verso noi stessi.

1.8 Odisseo: un esempio per l'attore.

«Se Ulisse attraversa le epoche lo deve al fatto di essere sin dai primordi un *se-gno*»⁸⁸. Ciascuna cultura è libera di interpretarlo come simbolo, «tale nell'ambito del proprio sistema di segni, attribuendogli una valenza che fa perno da una parte sulle caratteristiche mitiche del personaggio e dall'altra sugli ideali, sulle domande, sugli

⁸⁶ *Ivi*, p. 35

⁸⁷ *Ivi*, p. 36

⁸⁸ P. Boitani, *L'ombra di Ulisse*, Bologna, Il Mulino, 1992, p. 13

orizzonti filosofici, etici, politici di quella civiltà»⁸⁹. «Ulisse è segno perché esprime un senso e non denota un significato», il significato di un nome proprio è «l'oggetto che noi indichiamo con esso». Egli è «un *nome*: potenzialmente uno, Nessuno, centomila. Saranno i Werther e i Goethe a conferire a questo nome un significato»⁹⁰. Ulisse è ombra che si allunga nella storia grazie al lavoro dell'interpretazione⁹¹. Costituisce una forma «di vita umana piena di potenzialità»: esperienza, sapienza, *techne*, retorica, persuasione, inganno e poesia sono espressi uniformemente tramite la sua figura, la sua ombra che attraversa epoche e letterature. Odisseo sa raccontare le sue imprese meravigliose, nasce da tale incantesimo la poesia dei suoi racconti: chi ascolta rimane affascinato. «L'arte inganna travolgendo» con i suoi miti, ma nei tranelli artistici, nelle menzogne omeriche, esiste un alone sacro, talmente umano da superare l'uomo stesso: ciò che Benjamin chiamerà «aura»⁹². Odisseo naviga oltre, fino alle porte dell'Ade, aldilà del confine ultimo, aldilà dell'uomo e di se stesso, arriva nelle ombre e diviene anch'egli un'ombra, arriva al confine tra essere e non essere, perde se stesso per ritrovarsi Super-uomo, scava fino al suo inconscio, supera le censure del mondo oltrepassando i confini umani. Ulisse che supera se stesso è l'intera umanità che si salva. Ulisse è l'attore che sale sul palco, che esce da se stesso ed inscena la propria «verticale» tesa al divino.

1.9 Raccontare significa seguire un percorso.

LO STORY-TELLING.

All'inizio del Novecento Nemirovic-Dancenko iniziava il lavoro sul ruolo suggerendo agli attori di partire da un riassunto degli avvenimenti. «Raccontare significa seguire un percorso»⁹³ durante il quale si possono trovare svolte, deviazioni: in generale prepariamo delle *TRAPPOLE* per noi stessi. Più il percorso è faticoso più verità riusciremo a scoprire: le «trappole» preparano la nostra energia da attori.

Quando tenderemo il primo riassunto del personaggio, il racconto in terza persona ci permetterà di mantenere una certa *DISTANZA*, quello stare al di sopra delle parole, che permetterà la libertà d'improvvisazione; davanti agli occhi manterremo però la

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ *Ivi*, p. 14

⁹¹ *Ivi*, pp. 19-20

⁹² W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1991

⁹³ Jurij Alschitz, *La matematica dell'attore*, cit., p. 37

luce del finale che guiderà le nostre azioni. Narrare più volte il racconto⁹⁴, evita di nutrirlo della memoria delle volte precedenti, e sperimentare vari stili del raccontare: ci riserverà ogni volta qualche sorpresa. Durante la prima sessione di lavoro, ci fu chiesto di raccontare la storia di *Tre sorelle* di Čechov, ogni giorno, per l'intera prima settimana, e ogni giorno dovevamo narrare in modo differente quella stessa storia (che non era chiaramente mai la stessa). L'istinto probabilmente spingerà verso la narrazione in prima persona, mantenere però la distanza della terza persona crea una tensione utile per il legame tra noi e il ruolo. Dovremo tentare di raccontare la storia del nostro personaggio come se fosse una fiaba, una leggenda, poi finalmente come se fosse un *mito*. Il mito «contiene ed esprime la visione del mondo, [...] è eterno e universale [...] ed è anche lo strumento più potente dell'azione sulle coscienze degli spettatori»⁹⁵. Tale visione 'mitologica' del ruolo porterà l'attore ad un'interpretazione più poetica, «centrata sulla linea 'verticale'».

TO PLAY: "GIOCARRE" AD ESSERE UN PERSONAGGIO.

In alcune pagine del 1937, che fanno da promemoria alla messinscena del *Revisore*, Stanislavskij fissa in ventiquattro fasi il lavoro sul personaggio. Al primo punto scrive: «Racconto (generico, non troppo particolareggiato) della favola del dramma»⁹⁶. È evidente il legame con lo *STORY-TELLING* (il racconto della trama della futura rappresentazione) richiesto da Alschitz nel primo approccio⁹⁷ ad una messinscena.

Al sesto punto del promemoria troviamo una differenza fondamentale di metodo nella visione dei due pedagoghi, Stanislavskij scrive: «Interrogarsi continuamente: che farei se (mi trovassi nella situazione data...)»⁹⁸. Alschitz non suggerisce mai di chiedersi "cosa farei se fossi lui", poiché non "si è" un personaggio, ma "si veste i panni di" un personaggio, si "gioca" ad essere un personaggio, "we play about": Amleto non è una persona esistita, ma soltanto un personaggio inventato. È una visione decisamente differente sebbene poggi su una metodologia didattica familiare: difende una certa distanza tra attore e personaggio che deve mantenersi e che, in definitiva, permette all'attore di "giocare" con il personaggio durante la messin-

⁹⁴ *Ivi*, p. 40

⁹⁵ *Ivi*, p. 45

⁹⁶ Konstantin S. Stanislavskij, *Il lavoro dell'attore su se stesso*, cit., pp. XXXI-XXXII

⁹⁷ Cfr. Appendice II *Diario della mia prima sessione di lavoro*, giorni 10/06/2005 e 11/06/2005

⁹⁸ Konstantin S. Stanislavskij, *Il lavoro dell'attore su se stesso*, cit., p. XXXII

scena (“giocare ad essere” il personaggio). La cosiddetta *PLAY-POSITION*⁹⁹, la posizione interiore di gioco dell’attore, pone le basi per il nuovo attore di Alschitz (e prima di Vasil’ev), un attore che come il bambino crea per divertirsi, per essere felice¹⁰⁰, ed in questo modo, essere sinceramente credibile sul palcoscenico.

Nel punto quattordici, Stanislavskij annota: «Fino ad ora avete recitato con parole vostre. *Prima lettura del testo*. Gli allievi o attori si appropriano di singole parole o frasi del testo dell’autore che sembrano loro necessarie, che li hanno colpiti»¹⁰¹. Lo “story-telling” da semplice racconto diviene, nella visione di Alschitz, un racconto in movimento: alle proprie parole si aggiungono quelle di altri autori. Dopo la prima lettura del testo «il ruolo si riempie delle parole dell’autore»¹⁰², sono parole di Stanislavskij, ma paiono quelle di Alschitz. All’interno confluiscono, nel caso della “verticale”, parole proprie (a), dell’opera in esame (b), e di opere di altri autori (c), nel tentativo di creare un humus in cui crescere quella pianta che è il ruolo dell’attore: “scritto” e “creato” dallo stesso attore che ne diviene quindi autore. Raccontare seduti, farlo in piedi o correndo, diviene utile poiché il corpo parla, risponde e a volte suggerisce. Nel passaggio al racconto in prima persona si spinge sulla dimensione ludica che è base dell’indagine attoriale. In lingua inglese il verbo ‘to play’ traduce le parole italiane *recitare*, *suonare* e *giocare* (mentre Alschitz, durante le lezioni, spiegava in lingua inglese, la nostra traduzione italiana, lui ne era cosciente, avrebbe avuto sempre questa tripla accezione).

1.10 L’esempio del bambino (che gioca).

Per essere attori è necessario accendere la propria fantasia. «Datemi dieci bambini: dirò loro che questa è la loro nuova casa e vedrete che immaginazione»¹⁰³. I bam-

⁹⁹ Cfr. Appendice II *Diario della mia prima sessione di lavoro*, alla data 09/06/2005. Il concetto di *play-position* è concetto che deriva dal lavoro del regista russo Anatolij Vasil’ev, col quale Alschitz, come ho già precisato, ha studiato e lavorato per anni (anche come attore nella parte di capocomico della famosa messinscena di *Sei personaggi in cerca d’autore*).

¹⁰⁰ La ricerca della felicità diviene la missione di ogni attore nel suo tendere alla propria verticale del ruolo.

¹⁰¹ Konstantin S. Stanislavskij, *Il lavoro dell’attore su se stesso*, cit., p. XXXII

¹⁰² *Ivi*, p. XXXIII

¹⁰³ Cfr. *Ivi.*, p. 48. Torcov intendeva chiaramente: “...dirò loro che questo palco è la loro casa...”. In un altro passo Torcov dice: «Vi racconterò un gioco che fa sempre una mia nipotina di sei anni. Si chiama “E se invece” e consiste in questo: “Che cosa fai?” - mi domanda la piccola. “Bevo il tè” - rispondo io. “E se invece di tè fosse olio di ricino, che cosa faresti?”. Io cerco di ricordarmi il sapore dell’olio di ricino, faccio un sacco di smorfie con grandi risate della bambina»; cfr. *Ivi.*, p. 60: «...Dire “se la situazione fosse...” è aggiungere immaginazione alla scena, aggiungere delle possibilità»; cfr. *Ivi.*, p. 137: sull’argomento Torcov precisa: «Il “se” dei bambini è molto più forte del nostro magico “se”».

bini sono grandi insegnanti degli attori perché «sanno sempre a che cosa devono credere e di che cosa non devono tener conto», trasformano una penna in aeroplano, un pezzo di legno in una bambola. «Quando sarete arrivati ad avere il senso del vero e la convinzione che i bambini mettono nei loro giochi, potrete diventare grandi attori», ecco cosa insegna Torcov ai suoi studenti¹⁰⁴. Anche nell'ipotesi dello stare «in scena senza far niente»¹⁰⁵, l'esempio del bambino risulta essere adatto: un bambino sul palcoscenico è interessante anche se sta fermo, se non fa nulla, poiché il movimento interiore è enorme. Scrive Freud: «forse si può dire che il bambino impegnato nel gioco si comporta come un poeta: in quanto si costruisce un suo proprio mondo o meglio, dà a suo piacere un nuovo assetto alle cose del suo mondo. Avremmo torto se pensassimo che il bambino non prendesse sul serio un tale mondo; egli prende anzi molto sul serio il suo gioco e vi impegna notevoli ammontari affettivi, distingue assai bene il mondo dei suoi giochi dalla realtà e appoggia volentieri gli oggetti e le situazioni da lui immaginate alle cose visibili e tangibili del mondo reale, questo *appoggio* e null'altro distingue il "giocare" del bimbo dal "fantasticare"»¹⁰⁶.

Il "teatro" che realizza il bambino è il teatro del "tempo necessario" in un mondo che va di fretta. Per i bambini il tempo è il tempo del gioco. Torcov suggerisce: «Non lesinare sul tempo se vuoi giustificare e credere a quello che fai. Ma come si fa a slegare un pacco a quel modo? Ma no! non così di colpo! C'è un modo, slegalo... Con calma...»¹⁰⁷. È importante prendersi il tempo necessario, per credere. Il tempo del gioco è un "tempo necessario"... «la calma» è il sottotesto di certe azioni dell'attore, serve che le azioni respirino, che abbiano tempo di scorrere nel tempo, ogni azione non deve essere gettata via¹⁰⁸, ma usata, e in questo senso vissuta.

«Non recitare! Inizia a giocare!», mi ricordava in scena Alschitz. Risvegliare il divertimento, quello del bambino che è capace di credere al proprio gioco: nelle mani di un bambino una biro non soltanto diventa, ma "è" un aeroplano che vola. Ecco il tipo di attore capace di creare, di credere che il "proprio" personaggio sia un mito, capace di star "sopra" (a distanza, ma allo stesso modo dentro) e giocare con le

¹⁰⁴ /vi/, p. 137

¹⁰⁵ /vi/, p. 90

¹⁰⁶ S. Freud, *Opere 1917-1923 (L'io e l'Es e altri scritti)*, a cura di C. L. Musatti, Torino, Bollati Boringhieri, 1977, pp. 200-201.

¹⁰⁷ Konstantin S. Stanislavskij, *Il lavoro dell'attore su se stesso*, cit., p. 142

¹⁰⁸ Questo ci insegnava Alschitz, e non parlo di una lezione in particolare, ma sono argomenti che continuamente ritornano durante le sue spiegazioni alle sessioni di lavoro.

cose e con se stesso, di trovare giochi in ogni luogo (notando che per il bambino il proprio gioco è serio).

«A play is play»¹⁰⁹ sono le parole di Brook. Recitare è gioco.

LA TENSIONE.

Quel racconto (lo *story-telling*) ora ha forse aggiunto una piccola pausa, forse accompagnata da un'azione, come in un rituale, qualche dettaglio di costume, e magari è stata aggiunta un po' di musica, ma avendo ben chiaro dove e perché ne abbiamo bisogno (il «pericolo è che l'attore si appoggi eccessivamente al suo supporto»¹¹⁰). Il racconto ha preso la forma di un lungo monologo, non dura più come gli iniziali cinque minuti, ma trenta o quaranta, la qualità delle azioni è mutata. La scena diverrà la storia di un incontro, quello fra attore e la luce del ruolo: «l'attore smette di recitare. [...] Ed è il punto più alto della sua missione. Attraverso di lui l'idea, la luce del ruolo, raggiunge gli spettatori. In tale condizione di *non-essere*, l'attore prova il massimo piacere artistico»¹¹¹. La sua missione principale consiste nel lasciarsi attraversare da quella luce. Questa 'scoperta' non si rivela ogni giorno, «riceviamo forse una visione divina dopo ogni preghiera? La 'verticale' del ruolo non è un risultato, ma una via», è tensione verso l'alto, è assenza della fine, un processo continuo di ricerca.

Il conflitto «costituisce il fondamento dell'arte drammatica» e non è possibile rimanga «inalterato, ma porta necessariamente a una catarsi, a uno scioglimento»¹¹². Il legame evidente è con il concetto classico di catarsi aristotelica. Definendo però «tensione» ciò che nel teatro viene di solito chiamato «conflitto»¹¹³, si allargano le possibilità di chi è in scena. Risulta stimolante un ruolo capace di sviluppare un'azione priva di conflittualità, dove permanga soltanto tensione (più affine a un tipo di energia controllata), forza verso il futuro, verso 'l'oltre'. Non a caso i grandi artisti posseggono una sorprendente intuizione del domani: forse quelle pagine invisibili che alcuni maestri sono capaci di vedere, andrebbero ascoltate con un'attenzione più profonda, e l'arte dovrebbe essere pesata (e sostenuta) con conseguente maggiore cura.

¹⁰⁹ Peter Brook, *Lo spazio vuoto*, Roma, Bulzoni Editore, 1998, p. 148

¹¹⁰ Jurij Alschitz, *La matematica dell'attore*, cit., p. 48

¹¹¹ *Ivi*, p. 49

¹¹² *Ivi*, p. 75

¹¹³ *Ivi*, p. 76

1.11 Il *Training* dell'attore.

Ciò che è solitamente inteso come *training* è la parte di lavoro più fisico, del corpo (oltre che della mente). Alla metà degli anni Sessanta, il training dell'attore, che oggi è presente in molti gruppi teatrali, appariva come qualcosa di bizzarro. Furono artisti come Stanislavskij, Grotowski, e Barba a sottolinearne l'importanza per ogni interprete e ensemble di teatro¹¹⁴.

Il *training* è da considerarsi, per l'attore, il mezzo per accordarsi nel senso usato dai musicisti, «una sorta di "la" [...], determinante per il proseguo della sua giornata lavorativa [...]. Il programma di quest'ora e mezza-due ore quotidiane di esercizi influenza il lavoro di tutta la giornata. Per questo è della massima importanza che la composizione della lezione di *training* (e cioè la scelta degli esercizi e il loro ordinamento in sequenza) sia in armonia sia con i piani del regista, se si sta preparando uno spettacolo, che con quelli degli altri pedagoghi, se dopo l'allenamento sono previste anche altre lezioni. [...] Il valore del *training* lo sento non solo come pedagogo, ma anche come regista attivo, che ha la possibilità di comparare la qualità dell'attore che viene alla prova dopo aver fatto il *training* con quello che ci arriva entrando in teatro direttamente dalla strada. [...] Ho notato [...] che il rapporto "pedagogo-allievo" è sempre assai più onesto, sincero, fiducioso di quanto non sia quello "regista-attore". Sia per l'attore che per il regista è necessario un anello di congiunzione intermedio sia sul piano psicologico che su quello artistico. Con la presenza della figura del pedagogo il clima nel teatro cambia. [...] La sostituzione di situazione tra "training" e "prova", di territorio tra "classe" e "scena" e di nome tra "regista" e "pedagogo" ridefiniscono tutto il lavoro sulla pièce rendendogli il significato corretto, il significato di creazione, di frutto della creatività artistica e non solo quello di produzione»¹¹⁵.

Camminare, correre sulle punte dei piedi, considerare l'impulso della corsa proveniente dalle spalle, camminare con le ginocchia piegate, sono esercizi fisici che Grotowski e anche lo stesso Alschitz, adottano nell'allenamento. Il training fonda il lavoro di entrambi. Mentre però Grotowski tenta di focalizzare il lavoro sull'abban-

¹¹⁴ D'interesse, sull'argomento "training quotidiano", è uno sfogo di un allievo, Ivan, al maestro Torcov: «Basta! [...] Sono più di sei mesi che ci fa spostare sedie, sprangare porte, accendere caminetti. Ma spostare una sedia non crea l'arte! Il vero non sta nell'esibire tutte le volgarità naturalistiche possibili». Torcov risponde: «È troppo umiliante per te fare gli esercizi che fanno tutti gli attori. E perché dovremmo fare eccezione per te? Una ballerina, per volare «sur le pointes» la sera, suda tutta la mattina alla sbarra. Un cantante, per esprimere col canto tutto il suo animo, ogni mattina prova i vocalizzi, note lunghe, risonanze. Nessun artista, di qualsiasi arte, diprezza il suo organismo, e gli esercizi fisici che le varie tecniche richiedono. E vuoi fare eccezione tu? Noi cerchiamo di creare uno stretto legame tra la natura fisica e quella spirituale e tu cerchi di scinderle». Cfr. Konstantin S. Stanislavskij, *Il lavoro dell'attore su se stesso*, cit., pp. 165-166.

¹¹⁵ L'articolo "L'Attore e il Training", scritto da Jurij Alschitz a Berlino nel 1997, è stato edito con lo stesso titolo in: *Prove di Drammaturgia. Rivista di inchieste teatrali* 5, anno III n° 2, ottobre 1997. L'intero articolo è riportato anche nel sito: www.muspe.unibo.it/period/pdd/num05/04_num5.htm, del quale ho riportato solo alcuni brani significativi.

dono delle resistenze da parte del corpo dell'attore, Alschitz pare più interessato alla guida, da parte dell'attore, della propria energia interiore verso una direzione precisa. Ciò non esclude assolutamente l'esercizio sull'abbandono delle resistenze corporee, è più semplicemente una diversità nelle precedenze di lavoro su se stessi. L'idea della "provocazione", suggerita da Alschitz all'attore quale metodo per superare i propri radicati clichés, è basata sulla sfida continua alle proprie forze fisiche (e quindi psichiche) al superamento dei nostri limiti fisici, siano essi di agilità, di resistenza o altro. Tutto porta a creare un ponte che dalla fatica fisica porta l'attore ad affrontare la provocazione come un superamento mentale della propria persona, un migliorarsi, perché alla propria "provocazione" si risponde con un balzo oltre se stessi. La "provocazione" continua dell'attore verso se stesso, del regista nei confronti dell'attore, dell'attore nei confronti del regista, è tensione positiva verso una ricerca continua e sempre attiva, cioè viva.

Comune, nella ricerca di entrambi i pedagoghi, è IL CONTATTO CON UN'IMMAGINE. Grotowski sottolinea che l'attore «deve giustificare ogni particolare del suo allenamento con un'immagine precisa»¹¹⁶, quando imparo da Alschitz che prima di ogni azioni, a ciascun attore, deve essere chiaro il motivo, l'immagine. Quel "perché" è l'immagine che, prima d'iniziare la scena, l'attore ha scelto di avere davanti ai propri occhi. È l'immagine che guida la scena o che, in altre parole, guida l'attore. Le libere associazioni portano a stupefacenti approcci di scena. Durante un'improvvisazione è importante che sia chiara l'immagine, che le associazioni d'idee siano proposte nel minor tempo possibile per evitare che gli schemi mentali dell'attore facciano da schermo. Il gesto corporeo sarà il passo verso la voce. «Prima il corpo e poi la voce»¹¹⁷ è il principio di Grotowski. Nel pensiero di Alschitz, tale principio porta a considerare la "provocazione" del proprio corpo un modo per vedere dove può essere condotto l'attore, per sorprendere se stessi e così sorprendere la propria voce. Sorprendersi è anche attraverso gli imprevisti che possono accadere in scena. Un imprevisto può essere usato come impulso creativo. Una sedia che cade, un fazzoletto che vola a terra durante una messinscena¹¹⁸ sono possibilità. La capacità di sfruttare l'imprevisto è usato per rinnovare una performance, per stupire

¹¹⁶ Jerzy Grotowski, *Per un teatro povero*, cit., pp. 155-156; cfr. anche *ivi*, p. 221

¹¹⁷ Jerzy Grotowski, *Per un teatro povero*, cit., p. 216; cfr. anche *ivi*, p. 230. osservazione che ho sentito ripetere anche a César Brie durante un paio di seminari da me seguiti nel 2007 in Italia (Modena, Venezia).

¹¹⁸ Konstantin S. Stanislavskij, *Il lavoro dell'attore su se stesso*, cit., p. 143: «Sta nell'attore far rientrare nella linea d'azione della sua parte questo attimo d'imprevisto», piombato dalla vita vera, oppure rinunciarvi ed eliminarlo. In altre parole l'attore può reagire all'imprevisto continuando a restare il personaggio, come se fosse un particolare casuale e transitorio della partitura e della sua linea d'azione. Oppure può uscire, per un secondo, dalla parte, eliminare l'imprevisto (cioè raccogliere il fazzoletto e la sedia) e rientrare nella vita convenzionale della scena, come se nulla fosse successo»;

noi stessi nell'atto della scena, nella partitura di scena. Si ricordi il continuo parlare di Torcov di una "partitura" e di una "linea d'azione". Alschitz propone all'attore di seguire un proprio percorso interno che chiama *COMPOSIZIONE*, formato da tappe ordinate, ognuna delle quali capace di portare alla successiva: è una "partitura" della "musica" che l'attore "suona" durante la sua performance.

LA MARATONA. IL PRINCIPIO DELLA COMPOSIZIONE. ¹¹⁹

La maratona è la somma di vari esercizi, ciascuno per ogni parte della composizione, eseguiti in sequenza e senza alcuna pausa. La maratona è il sostituto fisico della composizione, è il metodo preparatorio perché l'attore sia pronto a sostenere la propria composizione quando dovrà andare in scena. Si precisa quindi che per "*composizione*" s'intende il percorso, la somma di eventi che porteranno l'attore al tentativo di raggiungimento della verticale.

Solitamente si fa precedere 'la maratona' da una serie di esercizi preparatori. Ad esempio:

1. Il gruppo di attori cammina liberamente nello spazio, passandosi, con un lancio, delle palline da tennis. La camminata diventa in breve una corsa. La concentrazione per passarsi le palline è costretta ad aumentare.
2. Si stabilisce una scala di velocità, da 0 a 10 (0 fermi, 5 camminata normale, 10 corsa al massimo della propria velocità, e conseguenti velocità intermedie a cui corrispondono gli altri valori compresi tra 0 e 10, ad esempio 2 varrà per camminata lenta, 7 per camminata veloce). Al gruppo è proposta una sequenza di velocità; la *composizione* sarà ora una sequenza di quattro velocità, ad esempio: 2-8-0-9 poi stop. Se qualcuno (che è parte del gruppo) è in movimento, si cerca lo stop tutti insieme, poi la sequenza inizia: i cambi delle diverse velocità dovranno essere eseguiti all'unisono, così come la partenza e lo stop finale successivo alle quattro velocità.
3. Ora si uniranno i compiti del primo e del secondo esercizio: ci si passerà le palline seguendo una sequenza di velocità.
4. Il gruppo si muove liberamente, ciascun attore deve stabilire un contatto con un altro partner, ma senza pronunciare una parola o lanciandosi segnali evidenti. Quando il trainer propone il comando, i due corrono ad avvicinarsi (e ad abbracciarsi, o baciarsi sulla guancia... le varianti sono infinite). Per evitare fraintendimenti i segnali di contatto con il partner scelto, sebbene non evidenti, devono essere chiari e decisi.
5. Ora si uniscano i compiti precedenti: osservando una determinata sequenza di velocità, ci si passa le palline; al comando ci si scambia le palline soltanto con il partner scelto.
6. Nello spazio vi sono tante sedie quante sono i partecipanti del gruppo. Ciascuno individua la 'sua' sedia segretamente, e al comando ognuno siede nella sedia scelta. Dopo una certa preparazione (cioè tanto esercizio) nessuno sceglierà la sedia dell'altro, senza bisogno di dire nulla, sarà la propria energia a 'parlare'.

¹¹⁹ /vi/, pp. 61-63

7. Mentre si è seduti, si contatta un partner, senza segnali evidenti, e si stabilisce chi tra i due andrà a sedersi sulla sedia dell'altro. Al segnale comune, chi ha scelto di essere ospitato sederà dall'ospitante.

Dopo questi esercizi preparatori si passi alla composizione della 'maratona'. Ecco un esempio di combinazione:

- a. passandosi le palline, seguire una sequenza di velocità 8-2-6-10 e individuare il partner n°1;
- b. durante la pausa dopo la prima sequenza di velocità individuare il secondo partner;
- c. la seconda sequenza di velocità sarà: 2-10-3-8, alla fine della quale ciascuno occuperà la 'propria' sedia (la sedia scelta) il movimento dovrà essere all'unisono, tutti cioè romperanno lo stop e sederanno nel medesimo istante;
- d. durante la pausa, terminata la seconda sequenza, individuare il terzo partner;
- e. la sequenza successiva è 2-3-8-10; al termine occupare la 'propria' sedia;
- f. durante la pausa, seduti sulle sedie stabilire, in silenzio, con il partner n°1, chi sarà l'ospite; al comando l'ospite si avvicinerà;
- g. dopo una breve pausa, tutti nello stesso istante, scambiarsi di posto col partner n°3;
- h. durante tutto l'esercizio il movimento sarà accompagnato dal passarsi costante delle palline da tennis; se la pallina cadrà, la 'maratona' dovrà ricominciare da capo. Potrebbe essere necessaria, per eseguire correttamente l'esercizio, anche più di un'ora, un lungo sforzo di concentrazione.

1.12 La pausa

LO PSICOLOGISMO¹²⁰

«Quanto più è vasta la gamma di strumenti interpretativi di cui si avvale l'attore, tanto più la recitazione risulterà 'polifonica'»¹²¹. Per molti attori l'analisi si riduce invece alla ricerca della base psicologica della vita di una persona, e il ruolo alla psicologia del carattere. Pensano di applicare alla lettera il metodo di Stanislavskij, continuando invece ad elaborare cliché, eppure egli stesso, nelle sue ultime lezioni metteva in guardia contro l'uso esclusivo dell'analisi psicologica¹²².

«Quando si alza il sipario, [...] questi grandi artisti, questi sacerdoti dell'arte sacra, si pavoneggiano facendoci vedere come la gente mangia, beve, fa all'amore, passeg-

¹²⁰ Jurij Alschitz, *La matematica dell'attore*, cit., pp. 67-71

¹²¹ *Ivi*, p. 70

¹²² Nel volume, *Il lavoro dell'attore sul personaggio*, incompiuto, Stanislavskij cercò di non assolutizzare i principi da lui enunciati, diminuendo l'importanza della "reviviscenza" (o ricostruzione interiore del personaggio a partire dal mondo interiore dell'attore) portando l'attenzione su sollecitazioni esterne, cioè azioni fisiche: l'inconscio va stimolato, "distringendolo" con compiti fisici, suggerisce. Si veda: Konstantin S. Stanislavskij, *Il lavoro dell'attore sul personaggio*, Bari, Laterza, (1993) 2003

gia, si mette la giacchetta; quando da scene e dialoghi di una volgarità scoraggiante si sforzano di pescare una morale, una morale piccola, facile, comoda, ovvia, di uso comune, pedestre; quando con mille varianti mi si porta in tavola sempre la stessa cosa, la stessa cosa, la stessa cosa, io scappo, scappo!»¹²³ Sono le parole di Konstantin Trepliov, dal *Gabbiano* di Cechov. Nina, una giovane attrice, si rifiuta di recitare un ruolo privo di fondamenti psicologici ed esige dall'autore un carattere 'vivo'. Attraverso le parole di Dorn, «rappresenti soltanto ciò che è importante ed eterno», Cechov propone una strada artistica che privilegi idee superiori, «dal momento che la vera formazione dell'individuo e del suo rapporto con il mondo circostante passa per l'ambito spirituale»¹²⁴.

LA PAUSA.

Grazie a *Il Gabbiano* iniziò, per Stanislavskij, il rapporto con Anton Cechov e con tutti i suoi futuri lavori al Teatro d'arte. Drammaturgicamente decisivo è il suo uso delle pause, innovativo per il peso che fece loro assumere nei testi, uso che Stanislavskij e Alschitz hanno sottolineato all'interno del loro lavoro pedagogico. Sono pause scritte e preparate, meditate e premeditate, scelte. Pause per nulla vuote, ma "piene" di scena, di "testo non scritto". Coscienti di questo, i due registi hanno lavorato in una direzione che facesse emergere la valenza di significato di tali pause. Una pausa può essere riempita di gesti, come se si continuasse a parlare, o può essere "piena di silenzio", preparatoria di qualcosa, di ciò che Alschitz chiama "evento", che nel caso specifico di Cechov può esser addirittura fuori scena (si prenda, ad esempio, il suicidio di Trepliov ne *Il Gabbiano*). Un evento che c'è ma non si vede, una pausa che può diventare infine evento.

La "pausa" su cui si basa il ritmo vocale della pedagogia di Alschitz è la pausa che diviene "segno" del sottotesto¹²⁵. Nei lavori di Cechov la passività dei personaggi è densa di vita interiore: il metodo di Stanislavskij nasceva dall'indagine di quei personaggi e attraverso il lavoro sul dialogo interiore si era sviluppato. Il teatro scopre così che "la parola" non è il più importante elemento nell'arte del teatro, spesso questa diventa muta e lascia spazio al silenzio. Però lo spazio della pausa non è vuoto, ma piuttosto un insieme di parole che si vedono e non si sentono.

¹²³ Cechov, *Teatro, Il gabbiano - Zio Vanja - Tre sorelle - Il giardino dei ciliegi*, Milano, Mondadori, 1990, p. 8

¹²⁴ Jurij Alschitz, *La matematica dell'attore*, cit., p. 69

¹²⁵ Torcov spiega: «La pausa logica arresta meccanicamente le battute e le frasi per aiutare a chiarirne il pensiero. La pausa psicologica invece dà vita al pensiero della battuta o della frase, e cerca di comunicarne il sottotesto. Senza la pausa logica si parla scorrettamente, senza pausa psicologica si parla senza vita». E ancora aggiunge: «La pausa logica prevede una durata imprecisata, ma sempre breve. Se si prolunga, da [...] formale diventa [...] psicologica. La durata della pausa psicologica [...] segue la linea del sottotesto». Cfr. Konstantin S. Stanislavskij, *Il lavoro dell'attore su se stesso*, cit., pp. 369-370.

Accostamento legittimo al silenzio, allo 'spazio vuoto' fra le parole, è il 'non-detto' proposto da Umberto Eco, che lascia libertà all'interprete, uno spazio che rende possibile la differenza delle parole: un silenzio che in scena diviene 'pausa'. Nel commento registico di Alschitz, ha enorme peso la forza della 'pausa' durante le messinscene: è un momento in cui l'attore 'vede' qualcosa ("l'Idea"), un momento in cui l'energia sale, la tensione interna al ruolo cresce e sviluppa un ponte. «Attraverso l'attore l'Idea raggiunge lo spettatore»¹²⁶. È una catena simile a ciò ch'è descritto nel dialogo di Platone *Ione*. «L'attore deve imparare ad accedere direttamente all'Idea», e deve sapere che il potenziale energetico di questa «non si esaurisce con la fine del lavoro, ma si accresce» e «saranno necessari altri testi drammatici, altri ruoli per poter continuare a realizzarla».

L'Idea è ritratta in un ruolo, è intesa come una sorta di «paesaggio del ruolo» sullo sfondo del quale si svolge l'azione del personaggio. La contemporaneità dell'autore, l'atmosfera dell'epoca, le circostanze in cui l'attore si trova a vivere, la situazione socio-politica e artistico-culturale di cui egli è testimone, ogni segnale compone tale paesaggio e può contaminare, oltre che arricchire, le parole pronunciate dall'attore, rinfrescandone anche gli atteggiamenti.

IL SILENZIO.

Nel palcoscenico il silenzio può rappresentare un *feed-back* e nella comunicazione, in generale, assume un ruolo fondamentale: prepara l'ascolto, permette all'altro interlocutore di parlare e formare la propria risposta. Poi esiste il silenzio che è chiusura, intolleranza. Il silenzio come protesta, la «controretorica dell'ermetismo [...] cerca con il silenzio di coprire il frastuono oratorio del fascismo. [...] La protesta si esprime con la rinuncia»¹²⁷ al parlato, quindi col silenzio. «Anche l'ironia, avvertirà poi il solitario Bachtin, è una forma del tacere»¹²⁸. Si noti poi il silenzio interno alla frase che rende distinguibili le parole, l'una accanto all'altra, separandole: lo spazio vuoto che segna ogni parola come 'diversa' dalla successiva è anch'esso silenzio. Il sottile momento di esitazione in cui sta per iniziare un discorso, è silenzio. Ed ancora il silenzio mistico di chi tenta di svuotare la propria mente. È fondamentale nella messinscena teatrale, per lasciare spazio all'ascolto di qualcosa che altrimenti non si percepirebbe: non è vuoto, ma svuotamento. Il silenzio è cioè principalmente possibilità di ascolto.

«L'opposto del silenzio non è il linguaggio, ma piuttosto il rumore, il disturbo del canale che rende impossibili sia le funzioni del linguaggio che quelle del silen-

¹²⁶ Jurij Alschitz, *La matematica dell'attore*, cit., pp. 73-74

¹²⁷ A. Battistini e E. Raimondi, *Le figure della retorica*, Torino, Einaudi, 1990, p. 469

¹²⁸ *Ivi*, p. 470

zio»¹²⁹. Oltrepassare il rumore significa superare le proprie chiuse inibizioni per lasciare spazio a ciò che può sorprenderci.

Alschitz sottolinea la “forza” della “pausa” nel teatro, il momento si dilata, rompe il silenzio cresciuto e ormai colmo di tensione, dopo di essa una goccia può divenire una cascata... è come se gli spettatori fossero in apnea e volessero respirare: finalmente quella goccia ci lascia la possibilità di farlo. Il silenzio è nel tempo. Una pausa esiste nel tempo.

1.13 L'evento.¹³⁰

Si può definire la pièce come «una successione di avvenimenti»¹³¹. La distinzione tra ‘fatti’ e ‘avvenimenti’ apre un'indagine: «i fatti di per sé possono essere significativi, ma senza provocare delle ripercussioni concrete sul vostro personaggio, quindi senza essere considerati ‘avvenimenti’»¹³². Una successione di accadimenti non è infatti sinonimo di avvenimento drammatico, quest'ultimo è espresso piuttosto nel «punto più alto della tensione»¹³³. Il passo fondamentale è individuare la ‘triade’ di avvenimenti, «inizio-culmine-fine»¹³⁴, che è possibile trovare all'interno della pièce, che si deve ricercare nella singola scena, nel monologo, nella battuta. Il culmine è il momento di rottura, il cambiamento... «Change now!», suggeriva il maestro mentre ero in scena, a indicare che in quel preciso istante era necessario da parte mia (attore in scena) un cambio di direzione, di energia. Era necessario inseguire “l'evento”, il vero avvenimento drammatico, che porta un tema ad alterare il suo colore.

Ogni personaggio è attraversato da temi che analizzati portano all'analisi del percorso di ciascun personaggio. Ogni carattere è infatti affrontato attraverso un tema che si muove e che, rispetto ad un altro, diviene a volte primario e a volte secondario. Questi temi (ad esempio l'amore o la solitudine...) e con essi il personaggio, avranno un proprio sviluppo durante lo spettacolo, sviluppo che si riconoscerà facilmente confrontando prima e ultima battuta relative allo stesso tema. Durante lo svolgimento della pièce, il personaggio matura una visione differente del tema

¹²⁹ U. Volli, *Il libro della comunicazione*, Milano, Il saggiatore, 1994 pp. 118-119

¹³⁰ Jurij Alschitz, *La matematica dell'attore*, cit., pp. 82-86.

¹³¹ *Ivi*, p. 82

¹³² *Ibid.*

¹³³ *Ibid.*

¹³⁴ *Ibid.*

esaminato, un percorso di maturazione che verrà diviso, durante l'analisi, nella già citata triade (inizio-culmine-fine). La suddivisione delle scene ne concepisce altre, è una conseguenza, s'imparerà così a distinguere all'interno ulteriori 'microscene'. La drammaturgia di Cechov è ricca di esempi che si presentano come un insieme di microscene e schizzi, un teatro in cui le parti confluiscono¹³⁵ in «un'armonia polifonica»¹³⁶: l'attore, nello spazio del palcoscenico, deve essere subordinato a un'unità superiore, non è quello il momento per la messinscena dell'ego dell'individuo-attore, ma per adoperarsi al servizio di un pensiero superiore, o comunque di un "tutti" che è lo spettacolo. Nessun attore è importante quanto lo spettacolo, poiché lo spettacolo non solo "è di tutti", ma indissolubilmente "è tutti".

1.14 Lo spazio vuoto da riempire.

L'attore «deve saper 'riempire' con la propria arte lo 'spazio vuoto' tra una battuta e l'altra, tra le parole, tra le righe, e persino nelle pause»¹³⁷. Il vuoto è ambito dell'analisi, poiché è totalmente nelle mani dell'attore, deve elaborarlo, «riempirlo fino a renderlo significativo quanto il testo stesso. [...] Le zone vuote, insieme alle didascalie e alle pause, fanno parte del testo del ruolo»¹³⁸. Queste zone di confine, lasciano crescere nell'attore il senso di libertà, e ne attivano la curiosità, la ricerca. Al concetto di 'spazio vuoto' appartengono anche «gli accadimenti che si trovano fuori dai confini della pièce»¹³⁹: accaduti prima dell'inizio delle azioni rappresentate in scena; accaduti durante la pièce ma non rappresentati nell'azione; conseguenze delle azioni oltre il finale e che avranno luogo nel futuro. Ad esempio, nel *Gabbiano* di Cechov, Konstantin tenta il suicidio, è un avvenimento fuori scena, che lo spettatore non vede, ma del quale viene soltanto a conoscenza. Alschitz suggerisce di lavorare su avvenimenti del genere, che sebbene fuori scena non possono rimanere fuori dalla nostra analisi di attori, suggerisce di tentarne una recitazione, di farne degli studi. Nulla ci viene detto della causa del conflitto tra Soliony e Tuzenbach nel

¹³⁵ Essendo le sessioni di Alschitz frequentate da attori di ogni nazionalità, durante le messinscene, recitate dagli attori nella lingua madre, è possibile ascoltare un personaggio parlare in greco e l'altro rispondere in francese o, in scene parallele (cioè rappresentate contemporaneamente) assistere a due coppie degli stessi personaggi che parlano, ad esempio, l'una in italiano e l'altra in inglese: il medesimo dialogo in traduzione simultanea, eseguito da attori di lingua diversa, nei cui suoni vive una tipologia differente di energia che va oltre le proprie radici. Questa specie di dissonanza culturale si tramuta in armonia. Le voci diventano echi che tessono una sorta di ragnatela calda e fredda.

¹³⁶ Jurij Alschitz, *La matematica dell'attore*, cit., p. 84

¹³⁷ *Ivi*, p. 85

¹³⁸ *Ibid.*

¹³⁹ *Ivi*, p. 86

Tre sorelle. Durante la mia prima sessione di lavoro¹⁴⁰ ricordo che il maestro russo ci chiese di preparare la 'notte prima del duello' tra Soliony e Tuzenbach: come avranno passato quella notte? È una scena non presente nella stesura di Cechov. Ciò permette all'attore di allargare i confini del ruolo, di accrescere il proprio materiale. Il lavoro permesso in analisi è di gran lunga meno vincolato, rispetto a quello portato in scena.

Lo spazio è nella voce. Non è da intendersi soltanto quella che sgorga dalla bocca dell'attore, è voce anche quella che parla interiormente, nella nostra intimità. Non si deve perdere la propria voce, la voce è salute. «Pur non essendo autore del testo scritto, l'attore è creatore, è autore di un'altra opera: quella del suo ruolo». Il ruolo non è un'illustrazione del testo, ma una costruzione dell'attore. La drammaturgia è un'arte, il teatro è un'altra arte. Il teatro può esistere anche senza un testo scritto. Il dramma non può invece realizzarsi se non in scena, con l'aiuto dell'attore. E prima della scena c'è lo scavo in se stessi, nell'opera, nell'autore: l'analisi. Deve essere complicata per poter confondere l'attore che, perso nel labirinto, cercherà la chiarezza nella spontaneità di chi non sa cosa fare. L'analisi «serve a far sorgere nell'attore più dubbi». Alschitz scrive¹⁴¹ di temere l'attore che dice: «So come farlo», e trova più interesse se gli si confessa: «Non so come farlo, ma vorrei provare». E provare significa lavorare sui dettagli, «Dio è nei dettagli», una «civiltà si riconosce dai dettagli»¹⁴²: il rozzo e il raffinato miscelati in un unico gioco la cui regola è il contrasto dei propri 'paradossi'.

1.15 L'uso del mito sul palcoscenico.

Perdersi è necessario. Capita di perderci in una notizia riportata da un giornale, ascoltando una conversazione, nello sguardo di un passante, in una fotografia: sono racconti. Tutti. Ci perdiamo nel racconto di qualcosa che risveglia la nostra attenzione.

Sappiamo che la prima civiltà orale è una civiltà di racconti. La parola parlata è l'*epos* (il genere epico era narrato oralmente); *mithos* è invece la parola sacra, della verità, la parola degli dèi, dei fatti come si sono effettivamente svolti, è la parola che deve essere creduta.

¹⁴⁰ La sessione è descritta nell'appendice *Diario della mia prima sessione di lavoro*.

¹⁴¹ Jurij Alschitz, *La matematica dell'attore*, cit., p. 94

¹⁴² *Ivi*, p. 95

La voce che si muove sul palcoscenico, la parola messa in scena, è una parola che abita al confine tra fede (fiducia) e illusione. È una parola che a più tratti si avvicina a quella mitica. Vive fondandosi sulla fiducia che in essa si pone. Si potrebbe dire che la parola dell'attore è in questo senso una parola mitica? Si colora della storia umana presente in ogni attore o regista, una storia che è parte del sottotesto, dell'attore. Credo sia utile perciò approfondire il linguaggio mitico in quanto parente e conoscitore della parola teatrale, della vita di una parola sul palcoscenico, questo incontro tra scritto e orale che prende vita nella voce dell'attore. Ecco chiarito il motivo delle parole che seguiranno, di questa breve divagazione sul lavoro del mito.

Agli inizi, non essendo capaci di spiegare certi fenomeni, nacque la filosofia, nasceva dalla meraviglia, poiché l'uomo meravigliato riflette. Si potrebbe infatti considerare il mito un insieme di cose meravigliose che, in quanto tali, vengono raccontate. Il teatro è il luogo del racconto di tali meraviglie perché lo spettatore meravigliato rifletta sul proprio destino.

Il mito, come si è già scritto, è racconto dato per vero. Secondo Blumenberg, «i miti non rispondono a domande; le rendono indomandabili»¹⁴³. Il mito racconterebbe delle storie proprio per evitare che siano poste domande, è cioè eludere delle domande: il fascino del meraviglioso è quello di far dimenticare a chi ascolta di chiedere spiegazioni, chi ascolta deve abbandonarsi al racconto. Blumenberg spiega¹⁴⁴ che il mito sarebbe ricezione, racconto in divenire. Nasce nella ricezione e la caratteristica principale ne sarebbe la transitorietà, il passare, poiché il mito è in continuo sviluppo, elaborazione del mito stesso, da bocca a bocca. Scrive Jauss: «Un evento come la rivoluzione copernicana diviene realmente 'epocale' solo grazie al lavoro storico della sua preparazione e della sua ricezione: fin dall'inizio un mito acquista la sua forza storica grazie al lavoro della sua ricezione, che nega la sua origine e nel continuo "ri-raccontare" arricchisce incessantemente il suo significato»¹⁴⁵.

Farsi domande è arricchire il significato di un racconto, fare analisi è questo continuo farsi domande. Una buona analisi, teatralmente parlando, può possedere fa-

¹⁴³ Hans Blumenberg, *Elaborazione del mito*, a.c. e tr. di Bruno Argenton, Il Mulino, Bologna, 1991, p. 165

¹⁴⁴ «Anche i più antichi mitologemi a noi accessibili sono già un prodotto del lavoro sul mito. Questa fase pre-letteraria dell'elaborazione del mito è stata in parte assorbita nel sistema dei miti, vale a dire: lo stesso processo di ricezione si è trasformato nell'esposizione della modalità di funzionamento del mito». Cfr. *ivi*, p. 156.

¹⁴⁵ H.R. Jauss, *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria*, vol. II *Domanda e risposta: studi di ermeneutica letteraria*, tr. it. di Bruno Argenton, Bologna, Società editrice Il Mulino, 1988, prefazione p.16; nella pagina Jauss sottolinea l'importanza di Blumenberg nel proprio lavoro e che fu lui a introdurre il concetto di ricezione nella storia della filosofia e della scienza.

coltà magiche. Tutto ciò che scava in profondità acquista magia, poiché ne scopre i dettagli, i segreti.

Sebbene differenti, è certo però che tra linguaggio mitico e linguaggio poetico i contatti siano frequenti e l'accostamento risulti essere giustificato, non soltanto per il peso storico e alla luce di un testo come la *Poetica* aristotelica, o perché il materiale mitico abbia trovato un nido nei generi poetici dell'epica e della tragedia, ma anche per la possibilità di osservare come l'ambiguità, «caratteristica diffusa del linguaggio poetico, e che consiste nella capacità di rimandare il lettore a più contesti, provocando una gamma di associazioni differenti, [...] trovi riscontro nella polisemia del linguaggio mitico»¹⁴⁶e, aggiungo, nella 'policromia' di una parola in vita sul palcoscenico. Ciò è familiare anche al percorso dell'attore: egli si muove all'interno della polisemia del quotidiano e della cultura in cui è maturato; più tale cultura (che rappresenta uno spettro ampio di significati) si allarga, più le possibilità della polisemia si stendono attorno all'attore aprendo nuove porte dell'immaginario. Ogni porta aperta per l'attore è una possibilità in più anche per chi vede che quella porta è socchiusa o spalancata, che dietro quella porta c'è qualcosa. Lo spettatore (lo *spectator*) vede e riceve qualcosa.

«Nei riti¹⁴⁷ di consacrazione virile e in altre simili usanze di iniziazione l'uomo riceve un nuovo nome, perché è un nuovo io che egli acquista allora»¹⁴⁸. Mantenendo il parallelo tra rito e messa in scena, mito e personaggio, uomo ed interprete, anche in scena, l'attore, allo stesso modo, col nuovo nome assume un nuovo io. L'io dell'attore si confronta con l'io dello spettatore. «Il mito è esso stesso una di quelle sintesi spirituali per mezzo delle quali soltanto viene resa possibile una connessione fra l'“io” e il “tu”, per mezzo delle quali si producono fra individuo e comunità una determinata unità e una determinata opposizione, un rapporto di appartenenza e un rapporto di tensione»¹⁴⁹. Il mito dovrebbe essere portato nell'intimo dell'attore, all'interno dell'analisi che questi sviluppa su se stesso attraverso il metodo di auto-preparazione. Il mito diviene questo contatto col divino che è contatto anche con lo spettatore; è un processo del tutto simile a quello descritto da Cassirer, in cui il mito diviene connessione fra l'“io” e il “tu”, l'individuo e la comunità, e la tensione

¹⁴⁶ Ceserani e De Federicis, *Il materiale e l'immaginario*, Torino, Loescher, 1989, vol.X, p. 83.

¹⁴⁷ Ernst Cassirer, *Filosofia delle forme simboliche*, cit., p. 61

¹⁴⁸ *Ibid.*. Cassirer annota che varie testimonianze di ciò si trovano in Brinton, *Primitive Religion*, p. 86 sgg; James, *Primitive Ritual and Belief*, London, 1917, p. 16 ss.; van Gennep, *Les rites de passage*, Paris 1909.

¹⁴⁹ *Ivi*, p. 246

che tra loro si crea la potremmo tradurre con quella che Alschitz chiama “verticale del ruolo” (la tensione interna che l’attore deve mantenere in scena).

Sarebbe fuorviante, a questo punto, seguire nei dettagli le proposte che da diversi versanti di ricerca si sono susseguite negli anni sulla natura del mito, sul suo intreccio con la religione e con la storia della cultura, ma sia messo in evidenza l’inevitabilità, per ogni campo, di misurarsi coi problemi sollevati dalla presenza del mito nella vita comune, e i vantaggi che possono venire alla parola dell’attore dall’uso e dalla presenza di questa affascinante ombra.

1.16 L’attore come creatore di un mito.

Una certa prospettiva di analisi nella costruzione del ruolo porta alla sua lettura «come se fosse una parabola o un mito»¹⁵⁰. Il riferimento è al modo di rapportarsi tra attore e ruolo: l’attore come creatore di un mito, seppur personale. Il ruolo non si presenterà più «come la storia di un singolo, ma come la metafora del mondo intero». Il mito porta alla ricerca di se stesso, una ricerca che tende continuamente a superarsi e la ricerca nutre l’energia scenica. L’attore non può e non deve mai fermarsi, non gli è concesso, sarebbe equivalente ad uccidere il proprio ruolo, assassinarne il senso, poiché un attore non è un esecutore, ma un cercatore: «finché l’attore continua la sua ricerca sul personaggio e sul ruolo, le sue creazioni sceniche vivono»¹⁵¹. La ricchezza di un ruolo è nelle continue nuove domande: l’attore «che ogni volta ‘riscopre’ il ruolo ha una carica energetica infinitamente maggiore rispetto all’attore che lo ‘ripete’»¹⁵², ‘il resto è silenzio’.

La *COMPOSIZIONE* è lo strumento per eseguire i passi scenici, la «creazione da parte dell’attore della propria composizione del ruolo è la strada verso l’indipendenza artistica che fa dell’attore l’autore del proprio ruolo»¹⁵³. Il ruolo è, in sintesi, il racconto che elabora l’attore a partire dallo scritto dell’autore drammatico, ne è lo spartito; la sua composizione del ruolo può quindi non coincidere con quella dell’autore, sebbene correlata ad essa.

«Al posto di un punto d’arrivo c’è la finestra sull’infinito», non è mai una strada chiusa, quella che si percorre, ma un’apertura, vi è comunque e sempre una porta da aprire. L’analisi non è un’indagine, è piuttosto un pensiero verso le cose irrealizzate

¹⁵⁰ Jurij Alschitz, *La matematica dell’attore*, cit., p. 95

¹⁵¹ *Ivi*, p. 97

¹⁵² *Ibid.*

¹⁵³ *Ivi*, pp. 101-102

della nostra vita: «una potenzialità non realizzata potrebbe entrare a far parte del ruolo. Che cosa avrebbe voluto fare il personaggio ma non ha fatto?»¹⁵⁴ Cosa avrebbe dovuto fare? Domande che possono essere dure e ben poco indulgenti, che possono (e devono) portare alla comparazione fra due oggetti, opere, personaggi, o al confronto, ad esempio, fra le prime e le ultime battute della pièce. Significa accumulare materiale per il nostro ruolo¹⁵⁵.

1.17 La forza del paradosso.

Possedere un quesito, un segreto, un enigma, significa anche possedere energia. Alschitz ricorda che uno dei suoi maestri, Anatolij Vasil'ev, riportando alcune parole di Dostoevskij, ammoniva gli scrittori contro un'esposizione eccessivamente diretta dell'idea principale, invitando a custodirla segretamente. Una persona difficilmente prevedibile risulta spesso interessante, e allo stesso modo un ruolo appassionante è vivo grazie all'enigma che contiene. Gli attori non devono rivelare il segreto del proprio ruolo, per timore di non essere compresi, così come della vita tutti vogliono scoprirne il segreto «ma nessuno ha fretta di farlo». Ciò che non è prevedibile è interessante.

«Nel mondo esistono le regole, ma anche le eccezioni, che sono, in un certo senso, gli errori del sistema»¹⁵⁶, ciò che rende i luoghi della vita umani. L'errore è 'qualità' umana che, evidenziando la differenza nei confronti della macchina, ne sostiene il valore artistico. Emergono in questo modo i paradossi che rendono umano l'uomo: il ruolo è un insieme di paradossi. Nei primi anni del suo percorso teatrale, racconta il maestro russo¹⁵⁷, di aver messo in scena *Romeo e Giulietta* con attori anziani, settantacinque anni Romeo e pochi in meno Giulietta. La tragedia riferisce di due amanti giovani, ma questa inesattezza ammessa, aveva permesso di creare in scena motivi freschi, inconsueti: senza errori, senza uno «spirito ludico», l'arte non potrebbe permettersi di trasgredire alle regole che essa stessa si permette di creare. Ecco perché si raccomanda agli attori di «cercare ovunque un paradosso», per renderci capaci di dubitare che l'addizione di due più due risulti quattro, che bianco è bianco e nero è nero, perché i paradossi superano la realtà, ci fanno valicare la

¹⁵⁴ *Ivi*, p. 109

¹⁵⁵ Mi scuso con chi legge, se a volte mi esprimo vestendo gli abiti dell'attore, lo faccio con coscienza, credendo utile questo mio atteggiamento, oscillando costantemente da una posizione di osservatore esterno, a quella vivace di testimone che porta la propria esperienza di vita, tra lavoro e quotidiano.

¹⁵⁶ Jurij Alschitz, *La matematica dell'attore*, cit., p. 116

¹⁵⁷ *Ivi*, p. 117

banale logicità, ed inventando nuovi significati ci aiutano «ad evitare l'uso indiscriminato dei cliché più logorati»¹⁵⁸ e logoranti. Cebutykin di *Tre sorelle* testimonia che il paradosso è la legge dell'esistenza umana; Beckett, in cui il paradosso portato ai confini diventa assurdo, ci fa apparire la logica come un nuovo paradosso, poiché la vita non ha nulla di logico. Paradossale è che nella vita si attenda qualcosa, e che durante l'attesa il rischio sia di dimenticare ciò che si stava aspettando. Nel ruolo, nell'Idea, tali paradossi¹⁵⁹ porteranno l'attore ('veicolo' tra spettatore e Idea) a giocare, ascoltarsi.

Esso è mezzo per attore (e spettatore) di un costante "sorprendersi", è capace di generare nuove fonti di energia scenica. Grotowski spiega: «Un'altra tecnica che tende a mettere in luce la struttura segreta dei segni è la *contraddizione* (tra il gesto e la voce, la voce e la parola, la parola e il pensiero, la volontà e l'azione, ecc.)»¹⁶⁰. Parole che trovano intersezione nel "*paradox*" insegnato da Alschitz ai suoi allievi, durante la ricerca del ruolo per cui "ciò che è bianco è nero", «White is black and black is white»¹⁶¹. È necessario cercare il paradosso nelle azioni dei personaggi e così anche nelle proprie, essere continuamente alla ricerca del cambio di direzione, non abituarsi mai, poiché l'abitudine è statica e nell'abitudine non vi è "tensione". Se l'intonazione vocale, in Grotowski, «nega non solo il testo ma anche i gesti e la mimica»¹⁶², la "contraddizione", nel pensiero metodologico di Alschitz è, ad esempio, nel lavorare su ritmi differenti per corpo e voce: mentre la voce dell'attore riporta un testo in modo estremamente ansioso (e le parole quasi corrono sulla voce, scappano), il corpo si muove lentamente, sembra essere quello di un'altra persona; oppure, al contrario, è il corpo ad avere movimenti veloci e nervosi, in contrapposizione con le parole che sono invece tranquille, con toni e ritmi pacati. Esiste poi una dimensione differente nello sguardo, una sorta di specchio di ciò che l'attore porta dentro come idea guida, l'Idea che guida le sue azioni nella scena. Sono linee di lavoro parallele, che possono incrociarsi: una linea del movimento, una della parola, una dell'Idea. In queste linee il metodo di Grotowski si incrocia a quello di Alschitz.

¹⁵⁸ /vi/, p. 118

¹⁵⁹ «Paradox!», spingeva nelle sessioni di lavoro Yuri, «Looking for paradox!», dovevo cercare il paradosso, il gioco, la sorpresa, il cambio di direzione in scena, in quel momento e non in un altro... quel momento, il momento giusto.

¹⁶⁰ Jerzy Grotowski, *Per un teatro povero*, cit., p. 24

¹⁶¹ Sono parole di Alschitz, per le quali si veda l'appendice *Diario della mia prima sessione di lavoro*.

¹⁶² Jerzy Grotowski, *Per un teatro povero*, cit., p. 90

UN SISTEMA DI COPPIE.

Spesso il paradosso è fatto emergere confrontando le coppie (nella drammaturgia ogni volta esistono delle coppie, Alschitz infatti suggerisce di leggere il dramma come un sistema binario). Sono coppie Tuzenbach-Solionyi (da *Tre sorelle*), Macbeth-Banquo (da *Macbeth*)... i personaggi sono connessi, una parte degli uni si riflette negli altri, ed esiste sempre una tensione costante tra gli elementi della coppia, anche quando non s'incontrano. Nella coppia Macbeth-Duncan, figlio-padre, vassallo-generale, carnefice-vittima, esiste senza fine un'influenza reciproca: «se da un lato, Macbeth ha ucciso Duncan, dall'altro, Duncan ha ucciso Macbeth: l'assassinio del re, infatti, uccide spiritualmente l'eroe». ¹⁶³

IL GIOCO, per altro, aiuta a terminare la pièce con energia 'up', verso l'alto, quell'OLTRE a cui gli attori devono continuamente guardare, anche fisicamente, mentre sono in scena, per portare lo spettatore, mano nella mano, verso la vittoria della vita.

È necessario coraggio per arrivare alla leggerezza, all'abbandono dell'identificazione nel personaggio avendo invece uno sguardo distaccato e affettuosamente ironico. «Gli attori sono sempre tentati ad enfatizzare la drammaticità dove non è necessario, a creare una tragedia sul nulla, [...] non amano ridacchiare del dramma dei personaggi». È invece «necessario imparare a vedere in un'ottica umoristica un po' tutto il ruolo»¹⁶⁴. «Sarebbe sbagliato pensare l'azione fisica esclusivamente come un modo per illustrare il testo. [...] Si tratta di un piano autonomo di realizzazione del ruolo, con un proprio inizio, un culmine e un finale, dotati di un loro ritmo e di un loro significato. In determinati momenti, le tre linee d'azione (fisica, emotiva e verbale) possono confluire e andare nella stessa direzione. Più spesso queste linee seguono il proprio percorso. [...] Ideale sarebbe riuscire a fare in modo che, se uno spettatore chiudesse gli occhi e vi ascoltasse soltanto, mentre l'altro chiudesse le orecchie e vi osservasse, alla fine i due ricevessero impressioni totalmente diverse, come se si fosse trattato di due storie differenti»¹⁶⁵.

¹⁶³ Jurij Alschitz, *La matematica dell'attore*, cit., p. 120

¹⁶⁴ *Ivi*, p. 125

¹⁶⁵ *Ivi*, p. 123

Capitolo Secondo - Il nuovo ruolo dell'umano.

Ricordi quello che il crocifisso disse al ladrone morente alla sua destra: "Oggi stesso, sarai con me in paradiso." Il giorno finì, essi morirono, e non ci fu né paradiso né resurrezione. Eppure quest'uomo era il più grande di tutta la terra. Il pianeta intero e tutto quello che ci vive è follia senza quest'uomo.

Camus, I Demoni

2.1 Brook sul "Teatro Laboratorium" di Jerzy Grotowski.

«Grotowski è straordinario. Perché? Per quanto io ne sappia, nessun altro al mondo, dopo Stanislavskij, ha condotto una ricerca così approfondita e completa sulle caratteristiche, la fenomenologia e il significato della recitazione, sulla natura [...] dei processi mentali, fisici ed emotivi a essa connessi. Egli ha dato al suo teatro il nome di laboratorio; e in effetti lo è; è un centro di ricerca. È forse l'unico teatro d'avanguardia in cui la povertà non costituisce un ostacolo [...], si tratta di un lavoro sostanzialmente non verbale»¹⁶⁶. Sono parole di Peter Brook, da un suo articolo del 1967. Egli, con la profondità di analisi che lo ha sempre contraddistinto, nota come questo lavoro (o metodo di lavoro) consista nel «procurare a ciascun attore una serie di choc. Lo choc di mettere se stesso a confronto con delle [...] provocazioni. Lo choc di prender visione dei propri [...] clichés. [...] Lo choc di esser costretto a porsi il problema del suo essere attore. [...] Lo choc di scoprire che da qualche parte nel mondo, la recitazione viene considerata un'arte di dedizione assoluta, monastica e totale»¹⁶⁷. Artaud che spinge ad «essere crudeli verso se stessi», diviene un sistema di vita: in un luogo non lontano, alcune persone decidono di seguire una strada radicale verso il teatro e forse oltre. Tale dedizione non rende la recitazione fine a se stessa, infatti per Grotowski «la recitazione non è che un mezzo»¹⁶⁸, il teatro è un modo di vivere, è religione. «Egli elabora un'arte intesa come ufficio»¹⁶⁹, osserva Brook, e confrontando il proprio lavoro con quello di Grotowski, nota come, in generale, il lavoro teatrale sia «sempre troppo affrettato e approssimativo per permettere la maturazione del gruppo di persone da cui è composto.

¹⁶⁶ Jerzy Grotowski, *Per un teatro povero*, cit., p. 15

¹⁶⁷ *Ivi*, p. 16

¹⁶⁸ *Ibid.*

¹⁶⁹ *Ivi*, p. 17

Sappiamo che l'attore deve mettere sotto accusa la sua arte ogni giorno - come un pianista, un ballerino, un pittore - e se non lo fa, si irrigidisce, elabora dei clichés e infine decade. [...] L'opera di Grotowski costituisce un monito poiché ciò che egli ottiene in modo quasi miracoloso con un piccolo gruppo di attori sarebbe ugualmente necessario a ogni attore»¹⁷⁰.

Artaud si è dedicato alla strutturazione delle possibilità teatrali novecentesche, Grotowski ne ha provato le possibilità verificando i confini suggeriti da Artaud. Grotowski ha mirato ad un teatro che rifiutando la dimensione della descrizione e il concetto stesso di spettacolo, piuttosto ne ha presentato la testimonianza. È "l'esperienza" a dare il segno principale al lavoro, quella dello spettatore-testimone e quella dell'attore. Infatti la grande capacità individuale dell'attore e il notevole lavoro sul corpo sono da subito linee ben chiare del Teatro Laboratorium di Grotowski.

2.2 Sacrificio dell'attore e confronto col mito.

L'attore che diviene sacrificio rituale è emblema del percorso di superamento dello spettacolo in quanto testimonianza (forse nel *Principe costante* si ha il punto più alto del sacrificio di sé da parte dell'attore: in scena, gli spettatori, come fossero in un'aula di anatomia, vedono l'attore sacrificato divenire santo). L'idea del sacrificio del sé è una base feconda anche per l'insegnamento di Alschitz, il quale pone la disciplina a guida delle proprie scelte artistiche. È un genere di sacrificio differente da quello inscenato durante l'atto dell'attore grotowskiano, un sacrificio che sebbene sia, per l'attore, fuori dal palco, appartiene comunque al palco, poiché teso a una religiosità costante: lo spazio teatrale è cioè considerato "sacro". Alschitz vive la sacralità spaziale della scena: è uno spazio che diviene la propria casa, da pulire, ogni volta che viene usato, da rispettare (levandosi le scarpe portate all'esterno), in cui poter essere protetti (non tutti vi possono entrare, e non sempre uno spettacolo preparato nella sala prove, viene lasciato vedere ad un pubblico, per rispetto della propria ricerca, della propria creazione, della professione, per rispetto dello stesso pubblico). È uno spazio in cui l'attore deve lasciare (per poi rubare) l'energia che porterà in scena, il luogo dove tale sacrificio del sé verrà posto in atto. Il luogo protetto è il luogo in cui Grotowski sa che è possibile la ricerca, in cui la protezione permette l'affinamento delle arti attoriali: scavando nelle possibilità dell'attore, e superando gli stereotipi che la vita quotidiana impone. Questa idea di superamento delle proprie possibilità è ottenibile soltanto con il duro lavoro quotidiano, l'allenamento, gli esercizi che l'attore svolge per trasformarsi. Il laboratorio di Grotowski è

¹⁷⁰ *Ivi*, pp. 17-18

questo, il luogo in cui si cerca una nuova necessità per il teatro, in cui la presenza dell'attore (il corpo dell'attore) ridefinisce il rapporto attore-spettatore. Il passo tra sacrificio-rituale e mito è breve.

Grotowski nota come la situazione sociale attuale sia ben diversa da quella dell'antichità, i gruppi sociali sono meno delimitati dalla religione, i miti fluttuanti, «gli spettatori sono sempre più individualizzati nella loro relazione con il mito come verità collettiva o modello di massa, e la fede è spesso questione di convinzione intellettuale. Ciò vale a dire che è tanto più difficile evocare il genere di shock necessario per toccare quegli strati psichici che la maschera di ogni giorno nasconde. L'identificazione della collettività con il mito [...] oggi, è praticamente impossibile. Ma cos'è possibile? In primo luogo, un *confronto* con il mito»¹⁷¹. «Se la situazione è brutale, se ci mettiamo a nudo, toccando anche gli strati psichici più intimi, palesandoli, la maschera di ogni giorno viene infranta e cade»¹⁷². La verità è centrale nella sensibilità del Laboratorio: lo stesso «Ci credo» o «Non ci credo» che, al termine di una scena, Alschitz può dire all'attore. «In secondo luogo, pur avendo perso un "cielo comune" di fede [...], ci rimane sempre la percettibilità dell'organismo umano. Soltanto il mito - incarnato nella realtà palpabile dell'attore, nel suo organismo vivo - può agire da tabù. La violazione dell'organismo vivo, [...] fino ad eccesso dissacratorio, ci riporta ad una situazione mitica concreta, ad un'esperienza di verità umana comune»¹⁷³. Questa violenza, o crudeltà, proposta da Grotowski ha in comune con Artaud una terminologia, ma non ha la stessa intenzione, «Artaud è stato un eccezionale visionario, ma i suoi scritti rivestono uno scarso valore metodologico perché non nascono da una lunga ricerca pratica. Essi costituiscono una sorprendente profezia, ma non un programma»¹⁷⁴, sono cioè l'apertura a nuove idee future, ma non sono un metodo perché manca la prova fondamentale, quel ruolo che soltanto la pratica può rivestire.

Dice Grotowski a proposito di Artaud: «Ha intuito che nel mito risiede il centro dinamico della rappresentazione teatrale. Solo Nietzsche lo ha preceduto in questo campo. Egli ha compreso pure che la trasgressione del mito ne riaffermava i valori [...]. Non ha preso però in considerazione il fatto che, nella nostra epoca, in cui i linguaggi si confondono, la comunità teatrale, probabilmente per mancanza di un'u-

¹⁷¹ *Ivi*, p. 30

¹⁷² *Ibid.*

¹⁷³ *Ibid.*

¹⁷⁴ *Ivi*, p. 31

nica fede, non può trovare la *propria identificazione* nel mito. È possibile solo un *confronto*»¹⁷⁵.

2.3 Stanislavskij, Artaud e Grotowski: il ruolo dell'umano.

«Mi sono formato alla scuola di Stanislavskij; [...] il rinnovamento sistematico dei metodi di osservazione, [...] hanno fatto di lui il mio ideale personale [...]. Tuttavia, le soluzioni a cui siamo giunti differiscono dalle sue»¹⁷⁶. Sono parole di Grotowski. Vede Stanislavskij come una sorta di padre artistico a cui fare riferimento, il primo che si misurò con un vero metodo teatrale di lavoro. Osserva che le soluzioni a cui egli è arrivato sono differenti da quelli del proprio laboratorio, pur ammettendolo come «primo grande creatore di un metodo di recitazione teatrale»¹⁷⁷, ed aggiunge che chiunque s'interessi a problemi teatrali non può far altro che «formulare risposte personali agli interrogativi che egli ha posto»¹⁷⁸. Si è poi passati «nell'era di Artaud». Il suo paradosso, osserva Grotowski in *Un teatro povero*, è che «Artaud non ha lasciato dietro di sé nessuna tecnica concreta, non ha indicato nessun metodo. Ci ha lasciato soltanto visioni e metafore»¹⁷⁹. Tuttavia Artaud arriva a qualcosa che, nel percorso grotowskiano, è importante raggiungere: «ciò che l'attore compie dovrebbe essere [...] un atto totale», qualunque cosa fatta dall'attore dovrebbe essere fatta «col suo intero essere»¹⁸⁰, non è semplicemente un gesto guidato da un pensiero, ma un atto di sincerità estrema, un atto disciplinato, che in quanto «totale» diviene «alternativa da opporre al "teatro della crudeltà"»¹⁸¹, ma che con quello ha di certo in comune il rigore poiché la «crudeltà è rigore». Riferendosi a Stanislavskij, Grotowski confessa: «Un tempo lo consideravo mio padre»¹⁸². Riporto un brano da *Holiday e Teatri delle Fonti*, scritto da Grotowski, utile a chiarire le posizioni teatrali dei due maestri: «Stanislavskij si occupava di allestire i testi teatrali

¹⁷⁵ *Ivi*, p. 140

¹⁷⁶ *Ivi*, pp. 21-22

¹⁷⁷ *Ivi*, p. 135

¹⁷⁸ *Ibid.*

¹⁷⁹ *Ivi*, p. 136

¹⁸⁰ *Ivi*, p. 140

¹⁸¹ *Ivi*, p. 144

¹⁸² Jerzy Grotowski, *Holiday e Teatro delle Fonti*, cit., p. 64

scritti, come mettere in scena le *pièces* rimanendo in accordo con le intenzioni dell'autore e con l'esperienza umana dell'attore. Se un attore fa Amleto, dovrebbe pensare tutto quello che accade nel dramma come circostanze date: [...]. Stanislavskij domandava all'attore: cosa faresti se tu ti trovassi in quella situazione? Nel primo periodo, chiamiamolo psicologico, Stanislavskij poneva l'accento più sulla domanda: cosa proverai, cosa sentirai? Nel secondo periodo, quello delle azioni fisiche, metteva piuttosto l'accento sulla domanda: cosa faresti? Come ti comporteresti? Si potrebbe dire che l'attore, dal materiale della sua stessa natura, doveva aver costruito l'immagine della parte [...]. Penso che con Stanislavskij il teatro, in quanto arte dell'attore, abbia raggiunto il suo apogeo»¹⁸³. E chiarisce ancora: «Cosa intendeva Stanislavskij per azioni fisiche? Le vedeva come comportamento ordinario, quotidiano: [...] includono anche il mettersi a sedere, camminare [...]. Stanislavskij esigeva dall'attore che cercasse in esse una logica, la logica delle azioni, consequenzialità di comportamento, e perché in un dato momento avrebbe dovuto fare questo e non quest'altro. [...] In generale, tuttavia, le azioni ordinarie, quotidiane, che per Stanislavskij erano qualcosa di essenziale, e giustamente nel suo caso, nella nostra prospettiva sono piuttosto mezzi con cui nella vita ci nascondiamo o ci armiamo. Considerate il modo in cui vi comportate con i vostri amici al caffè come un disarmarsi? Ognuno di voi deve averlo provato, quando è stato sincero fino in fondo: quello che gli accadeva non era ordinario, e non accadeva quando parlava, o quando parlava soltanto, ma quando era interamente nudo, come nell'amore vero, che non è solo ginnastica, ma ci abbraccia tutti interi, fino alla perdita di sé di fronte all'altro. [...] Perché non è ordinario? [...] perché tocchiamo con noi stessi»¹⁸⁴. Ecco che "l'incontro" con lo spettatore può essere un denudarsi, per rendere possibile un toccare che non sia nascondersi. La parola spettatore, «per quel che vale, è "teatrale", morta. Essa esclude l'incontro, esclude la relazione uomo-uomo»¹⁸⁵. Il "segno" attoriale, l'atto dell'attore, deve essere in piena luce e non furtivo, aperto al possibile, aperto all'incontro, in questo modo (e ritroviamo il pensiero di Alschitz) l'atto potrà sorprendere non soltanto lo spettatore, ma anche lo stesso attore. Ciò che a mio parere ha dato forza al pensiero di Grotowski, è l'aver posto di nuovo in luce il ruolo dell'umano. Non ci si preoccupa del "pubblico", perché più semplicemente ci sono alcuni che fanno qualcosa e altri che vogliono incontrarli. «Questo

¹⁸³ *Ibid.*

¹⁸⁴ *Ivi*, pp. 65-66

¹⁸⁵ *Ivi*, p. 70

non è pubblico, sono esseri umani concreti»¹⁸⁶, persone che incontrano altre persone. Il teatro pare essere superato¹⁸⁷.

2.4 Il lavoro sul rapporto attore-spettatore.

Le regie infatti «intendono essere ricerche dettagliate sul rapporto pubblico-attore». Nota Grotowski che per «quanto il teatro possa estendere e sfruttare le proprie risorse meccaniche esso rimarrà pur sempre inferiore sul piano tecnologico al cinema e alla televisione»¹⁸⁸ e propone perciò «la povertà in teatro», fare a meno «dell'impianto palcoscenico-sala: una diversa sistemazione degli attori e spettatori viene ideata per ogni nuovo spettacolo»¹⁸⁹, con infinite soluzioni del rapporto attore-pubblico. Gli attori possono recitare fra gli spettatori, a contatto col pubblico (al quale può essere attribuito un ruolo passivo all'interno del dramma); gli spettatori possono poi essere intorno, separati dagli attori, ed osservare questi ultimi dall'alto, come in una sala operatoria (è il caso dello spettacolo *Il Principe Costante*)¹⁹⁰; oppure gli spettatori possono fungere da pazienti, come nel *Kordian*, nel quale, essendo l'azione svolta in un ospedale psichiatrico¹⁹¹, essi vengono claustrofobicamente schiacciati dai letti di metallo in cui loro stessi (pazienti) si trovano seduti ad osservare, e in cui gli attori, al loro fianco, si trovano a recitare; altra possibilità è usare l'intera sala come luogo concreto, nel *Dr Faust*, egli è a cena con i suoi ospiti (gli spettatori) che, seduti a tavola con lui, ascoltano la confessione della sua storia¹⁹²; una variazione ulteriore del rapporto attore-spettatore può essere quella creata per *Gli Avi* di A. Mickiewicz, nel quale gli spettatori sono sparsi in giro per la sala, seduti, mentre gli attori si muovono negli spazi liberi. Quest'ultima situazione interessa per la sua comunanza con la disposizione dello spettacolo *Le notti bian-*

¹⁸⁶ *Ivi*, p. 76

¹⁸⁷ Dopo il 1970, Grotowski decise di non creare altre produzioni, e tentare invece l'eliminazione dell'idea di teatro (ossia l'idea di un attore che recita davanti ad un pubblico) organizzando ricerche aperte a giovani senza nessuna precedente esperienza teatrale professionale: realizzò un incontro di persone, una sorta di comunione.

¹⁸⁸ Jerzy Grotowski, *Per un teatro povero*, cit., p. 26

¹⁸⁹ *Ivi*, p. 26

¹⁹⁰ *Ivi*, p. 119

¹⁹¹ *Ivi*, p. 265

¹⁹² *Ivi*, p. 103

che di Dostoevskij per la regia di Alschitz¹⁹³. Se la dimensione scenica era molto simile, possedendone una sicura parentela, mentre in Grotowski gli attori conversavano verso alcuni spettatori, questo non era preteso nella regia di Alschitz. Lo spettacolo era svolto all'interno di un parco, all'aperto; il palco si confondeva con la platea, disposta su tutti i lati; il numero di persone accettato ad assistere era limitato; sul palco erano seduti alcuni spettatori, e immersi a loro erano gli attori, non tutti riconoscibili. Si possono di certo individuare elementi comuni alla scuola di Grotowski. Era previsto che gli attori fossero seduti e mischiati agli spettatori (seduti su sedie bianche), e che rimanessero alcune sedie libere (nere); alcuni spettatori avevano la percezione che il vuoto delle sedie fosse motivato, scoprivano soltanto in seguito che gli attori si sarebbero seduti al loro fianco, in successivi spostamenti di scena, o che attori erano al loro fianco già prima che lo spettacolo iniziasse, e non ve ne era stata per loro percezione, almeno finché non era stata emessa la prima parola durante la messinscena.

2.5 L'allenamento.

Per l'allenamento dell'attore, Grotowski ha studiato i principali metodi europei ed extraeuropei. Ammette (aiutandoci a capire il suo percorso di formazione e d'influenza) che fondamentali sono stati: «gli esercizi ritmici di Dullin, gli studi di Delsartre sulle reazioni introverse ed estroverse, l'opera di Stanislavskij sulle "azioni fisiche", l'allenamento biomeccanico di Mejerchol'd, le sintesi di Vachtangov [...], le tecniche di allenamento del teatro orientale - in particolar modo l'Opera di Pechino, il Kathakali indiano, e il teatro Nō giapponese. Potrei citare ancora altri sistemi teatrali», scrive, «ma il metodo che stiamo elaborando non è una combinazione di tecniche prese a prestito da diverse fonti, anche se talvolta adattiamo gli elementi che fanno al caso nostro. Non intendiamo dotare l'attore di un repertorio preordinato di ricette sceniche o fornirgli un bagaglio di trucchi del mestiere»¹⁹⁴. È chiaro che già nel percorso di formazione, è presente lo stesso alfabeto di Alschitz, per questo è possibile trovare familiarità tra i due pedagoghi: nell'attore che «fa dono totale di sé», che deve «eliminare le resistenze». Grotowski, precisa che «tutto è concentrato sulla "maturazione" dell'attore che è espressa da una tensione verso

¹⁹³ È uno spettacolo a cui ho assistito nell'estate 2006, in un parco sul lago di Lecco. Uno spettacolo dove erano presenti sia suoi studenti sia alcuni suoi ex-studenti attori, ora suoi collaboratori. È stato creato durante un laboratorio da lui tenuto a Como e presentato al suo termine. Segnala l'importanza che nel suo percorso artistico assume il momento del laboratorio.

¹⁹⁴ Jerzy Grotowski, *Per un teatro povero*, cit., p. 22

l'assoluto»¹⁹⁵. C'è dunque un'attenzione, un possibile e quasi certo legame verso cui ha un debito la "verticale del ruolo", che è epicentro del lavoro sull'attore svolto da Alschitz, quella sorta di "luce" a cui ogni attore deve "tendere" quando è in scena per restare in scena.

Quando Grotowski parla di «eliminare le resistenze», intende seguire la «*via negativa* - non una somma di perizie tecniche, ma la rimozione di blocchi psichici»¹⁹⁶, in pratica «non *voler fare* una data cosa, ma *rinunziare* a non farla; altrimenti l'eccesso diventerebbe sfrontatezza invece che sacrificio. Ciò significa che l'attore deve agire come in stato di trance. [...] Bisogna darsi in modo totale [...], come ci si dà nell'atto d'amore»¹⁹⁷.

2.6 Il teatro povero e il superfluo.

In più luoghi Grotowski sottolinea come e quanto la tecnica scenica e personale dell'attore sia il nucleo dell'arte teatrale. Eliminando tutto ciò che può essere superfluo, «il teatro può esistere senza cerone, senza costumi e scenografie decorative, senza una zona separata di rappresentazione (il palcoscenico), senza effetti sonori e di luci, ecc.»¹⁹⁸, non può invece esistere senza «una comunione di vita fra l'attore e lo spettatore»¹⁹⁹.

Alschitz ama i dettagli, perché molto più potenti di elementi maestosi, anch'egli ama quindi un "teatro povero". Quando gli attori del Teatro Laboratorio decisero di fare a meno del cerone, e di tutto ciò che l'attore abitualmente indossava nel camerino prima di una rappresentazione, ritennero di doversi trasformare «sotto lo sguardo del pubblico, - in un modo *povero*, servendosi soltanto del proprio corpo e della propria arte. La costruzione di una espressione facciale fissa grazie all'uso esclusivo dei muscoli dell'attore e dei suoi intimi impulsi raggiunge un effetto di una sostanziazione tipicamente teatrale, mentre invece, la maschera apprestata da un truccatore rimane soltanto un trucco»²⁰⁰. Ci si occupa di teatro nello sforzo di «libe-

¹⁹⁵ *Ibid.*

¹⁹⁶ *Ivi*, p. 23

¹⁹⁷ *Ivi*, p. 46

¹⁹⁸ *Ivi*, p. 25

¹⁹⁹ *Ibid.*

²⁰⁰ *Ivi*, p. 27

rarci della maschera che ci è imposta dalla vita»²⁰¹, perché il teatro è da sempre un luogo di provocazione. Provocare significa anche investire lo spettatore, colpirlo, scuoterlo.

«Noi sappiamo che il testo *di per sé* non fa teatro, ma che esso diventa teatro attraverso l'uso che l'attore fa di esso»²⁰², l'attore trasforma «il pavimento in mare, un tavolo in un confessionale, un pezzo di ferro in un partner animato»²⁰³, è l'insegnamento che l'attore deve cogliere dal BAMBINO, libertà d'immaginazione e fede profonda nella realtà della propria fantasia. Sotto questa luce, ancor più diventano interessanti le parole di Torcov che ai suoi studenti precisa: «Quando sarete arrivati ad avere il senso del vero e la convinzione che i bambini mettono nei loro giochi, potrete diventare grandi attori»²⁰⁴. Il bambino, con tutta l'incoscienza che lo rende speciale, è capace di ridere d'innocenza. Ride del tempo, perché egli è vaccinato a quel peso, il tempo della vita non è un tempo a cui prestare attenzione. Per il bambino esiste il tempo della favola. Sebbene nella "realtà" il tempo esista, nella "sua realtà" esiste solo il tempo della favola. Vive a proprio modo una musica che soltanto lui (e chi condivide il suo gioco con lui) ha la capacità di udire. Egli dimostra che per "FARE REALTÀ" non serve altro che fantasia e FIDUCIA in ciò che si fa, CREDERE SERIAMENTE AL PROPRIO GIOCO. Il bambino è così capace di un teatro povero e ripulito dal superfluo.

Il problema su cosa sia indispensabile al teatro propone una risposta a chi si chiede se sia ancora necessario fare teatro. Seguiamo la riflessione di Grotowski: «Il teatro può esistere senza costumi e scenografie? Sì. Può esistere senza musica che commenti lo svolgersi della azione? Sì. Può esistere senza effetti di luce? Certamente. E senza testo? Sì; la storia del teatro ce lo conferma: nell'evoluzione dell'arte teatrale, il testo è stato uno degli ultimi elementi ad essere introdotto. [...] ma può il teatro esistere senza attori? [...] Può esistere il teatro senza spettatori? Ce ne vuole almeno uno perché si possa parlare di spettacolo. E così non ci rimane che l'attore e lo spettatore. Possiamo perciò definire il teatro come "ciò che avviene tra lo spettatore e l'attore". [...] Tutti gli altri elementi visuali, per esempio gli elementi plastici, sono costruiti dal corpo dell'attore e gli effetti acustici e musicali dalla sua voce. Con questo non voglio dire che disprezziamo la letteratura, ma che semplicemente non troviamo in essa la fonte creatrice del teatro, sebbene [...] stimo-

²⁰¹ *Ivi*, p. 28

²⁰² *Ibid.*

²⁰³ *Ibid.*

²⁰⁴ Konstantin S. Stanislavskij, *Il lavoro dell'attore su se stesso*, cit., p. 137

lante sul processo creativo»²⁰⁵. Diviene fondamentale esser esigenti sulla formazione dell'attore. L'attore è un uomo che dà pubblicamente il suo corpo, attraverso il suo lavoro, ma più chiaramente è uno strumento per «compiere un atto spirituale»: il superamento di se stessi.

«Non sarà mai possibile raggiungere la perizia tecnica del cinema o della televisione. Il teatro deve ammettere i suoi limiti. [...] Non ci rimane allora che un attore "santo" in un teatro povero. La vicinanza dell'organismo vivo: ecco il solo elemento, di cui il teatro non può essere defraudato né dal cinema né dalla televisione: grazie a ciò, ogni provocazione lanciata dall'attore, ognuno dei suoi atti magici (che il pubblico è incapace di ripetere) diventa qualcosa di grande, straordinario e simile all'estasi. Per questo è necessario abolire la distanza tra l'attore e lo spettatore facendo a meno del palcoscenico [...]. Che [...] avvenga faccia a faccia con lo spettatore così che egli sia a portata di mano dell'attore, possa sentire il suo respiro e percepire il suo sudore. Da qui la necessità di un teatro da camera»²⁰⁶. Grotowski credeva che il rinnovamento non potesse arrivare di certo dagli ambienti accademici, ma piuttosto da quelli dilettantistici, al margine del teatro professionista, da autodidatti arrivati ad uno standard tecnico superiore a quello richiesto dal teatro dominante perché non temevano di lavorare in modo approfondito su loro stessi²⁰⁷.

FORSE LO SPRECO È LA REGOLA.

Lavorare ha spesso significato spendersi in proposte che poi non sarebbero andate in scena. Racconta la Carreri²⁰⁸ che durante la preparazione di *Salè*²⁰⁹ (sedici settimane di lavoro tra 2001 e 2002), ogni giorno Barba cambiava montaggio, gli attori non riuscivano a far diventare organico lo spettacolo perché, quando cominciava ad essere assimilato, lui ne cambiava la stesura con dei tagli. La frustrazione in sala-prove era palpabile. Ore di improvvisazione dimenticate; in certi passaggi, per dare risalto al testo, era stata preferita l'immobilità. Metà degli strumenti che Jan Ferslev²¹⁰ aveva imparato a suonare con ore e ore di esercizi non era entrata a far

²⁰⁵ Jerzy Grotowski, *Per un teatro povero*, cit., pp. 40-41

²⁰⁶ *Ivi*, pp. 50-51

²⁰⁷ *Ivi*, p. 59

²⁰⁸ Nel 1973 vive a Milano, ha vent'anni, universitaria, e non ha mai fatto teatro. Vede *La casa del padre*, spettacolo dell'Odin Teatret. Ne rimane folgorata, nel 1974 si trasferisce a Holstebro, in Danimarca, per entrare nel gruppo guidato da Barba.

²⁰⁹ Roberta Carreri, *Tracce*, Milano, Il principe costante, 2007, p. 174

²¹⁰ Musicista e attore danese entrato nell'Odin Teatret nel 1987.

parte della versione definitiva di *Salé*. «Spreco? Il poeta scrive mille pagine per poter pubblicare un libro di cento. Spreco? Forse lo spreco è il metodo»²¹¹.

Ciò che ho sentito più volte ripetere da César Brie²¹² è di «Non affezionarci» alle scene che componiamo, per arrivare a capire cosa sia realmente necessario nell'economia di uno spettacolo, per rimanere sempre obiettivi nei confronti della nostra creazione. Tagliare è forse più difficile che scrivere o aggiungere. Spesso si aggiunge il superfluo, ma per arrivare all'equilibrio e alla pulizia, serve tagliare il non necessario, facendo estrema attenzione a non eliminare l'utile. Scavare a fondo, a volte, è accettare di dover tagliare dei legami, accettare la realtà: come succede nella vita, così succede nel teatro (che spesso della vita ne è lo specchio).

2.7 La provocazione. La caduta delle maschere.

«Se l'attore provoca gli altri provocando se stesso pubblicamente, se [...] scopre se stesso gettando via la maschera di tutti i giorni, egli permette anche allo spettatore di intraprendere un simile processo di auto-penetrazione»²¹³. La «provocazione» di se stessi, secondo il pensiero di Alschitz, è un mezzo essenziale di liberazione dai clichés in cui ogni attore è solito rifugiarsi. Grotowski osserva come «un attore con una buona dose di esperienza possa costruirsi un suo personale “arsenale tecnico” - cioè un insieme di metodi, artifici e trucchi da sfruttare [...]. Questo “arsenale” o “riserva”, non può essere altro che una somma di clichés»²¹⁴, che forma un “attore-cortigiana”. «L'attore santo» invece è padrone della dedizione, del dono di sé. L'“attore-santo” non aggiunge, ma elimina... blocchi psichici che lo mascherano. La «tecnica di penetrazione» dell'attore è un fattore determinante nel suo processo di crescita, infatti Grotowski precisa che ogni attore deve «imparare a far uso della sua parte come di un bisturi che gli serva per auto-sezionarsi. Non si tratta di rappresentare se stesso alle prese con alcune determinate circostanze, né di “vivere” un personaggio; [...]. È fondamentale, invece, utilizzare il personaggio come un trampolino, uno strumento che serva per studiare ciò che è nascosto dietro alla nostra maschera di ogni giorno - l'essenza più intima della nostra personalità - per

²¹¹ Roberta Carreri, *Tracce*, cit., p. 174

²¹² Regista e attore argentino. Dopo l'esperienza nel Gruppo Farfa e nell'Odin Teatret, ha fondato non nel suo paese, ma in Bolivia, il Teatro de los Andes, in una vita passata per scelta in esilio.

²¹³ Jerzy Grotowski, *Per un teatro povero*, cit., p. 42

²¹⁴ *Ivi*, p. 43

offrirla in sacrificio, palesandola»²¹⁵. È chiaro che il peso della persona, prima ancora che quello dell'attore, sono un segnale distintivo del metodo di Grotowski. E all'uomo, alla sua maturità artistica, si riferisce anche Alschitz, sebbene, rispetto al maestro polacco, l'asse venga spostato. Il personaggio, come si è detto, è un trampolino, un tramite per l'attore che può così lanciarsi verso la "luce", quella "verticale del ruolo" che segnala il percorso. Per il maestro russo è un attore autore della sua scena, autore perché l'attore deve essere anche filosofo, artista completo; per Grotowski l'attore deve essere santo, pronto al sacrificio. «Se egli non esibisce il suo corpo, ma [...] lo brucia, lo libera da ogni resistenza agli impulsi psichici, allora, egli non vende il suo corpo ma lo offre in sacrificio; [...] si avvicina alla santità»²¹⁶, e per arrivare a fare ciò è necessario l'allenamento. Un allenamento che è fulcro del lavoro di attore, che come un pittore, un danzatore, un cantante, deve lavorare quotidianamente, accompagnato da una disciplina che secondo entrambi i pedagoghi porteranno l'attore ad essere sincero, senza maschera, e quindi credibile.

Lo spettatore di Grotowski comprende che l'invito dell'attore è rivolto a lui, che l'attore, liberandosi delle sue maschere (denudandosi), lo sta spingendo ad un'analisi di se stesso²¹⁷. Non è svago dopo una dura giornata di lavoro, il diritto al relax esiste e vi sono altre forme di divertimento adatte allo scopo, ma qui è in gioco un'esigenza spirituale, e non è nemmeno un teatro d'élite, poiché «l'operaio che non è mai stato al liceo può essere in grado di attuare questo processo creativo di ricerca di sé, mentre il professore universitario può essere, a questo riguardo, morto»²¹⁸. C'è quindi indubbiamente la necessità di un pubblico particolare.

In sintesi si potrebbe dire che per Grotowski, Barba²¹⁹, e Alschitz la sincerità dell'attore porti alla "luce" del ruolo. Si arriva a comprendere che «L'essenza del

²¹⁵ *Ivi*, p. 45

²¹⁶ *Ivi*, p. 42

²¹⁷ *Ivi*, pp. 45-46

²¹⁸ *Ivi*, p. 49

²¹⁹ Tra gli allievi di Grotowski, nel 1964 Eugenio Barba fondò l'Odin Teatret a Oslo, poi trasferito nel 1966 a Holstebro, in Danimarca. La sua scuola dipese di certo dal maestro, ma creò una propria indipendenza. Alcune caratteristiche: spettacoli di 60-100 persone e non di più, a segnalare il rapporto intimo tra attori e spettatori; l'ambiguità dei messaggi proposti negli spettacoli; la creazione di una storia di un gruppo autodidatta (che appunto in quanto autodidatta riuscì a slegarsi dai clichés in cui era rinchiuso l'attore professionista); la creazione di un gruppo di lavoro che ha accettato di vivere nell'isolamento per la propria ricerca; l'importanza delle relazioni tra coloro che fanno teatro assieme. L'Odin Teatret era una sorta di «micro-società», guidata all'interno da un leader che era Barba. Ciò che interessa alla mia analisi è che il gruppo vivesse della propria collaborazione continua. Le esperienze dei membri del gruppo (danza, mimo, ginnastica, acrobazia, etc.) venivano mischiate a creare il mosaico di esperienze umane di cui uno spettacolo era il risultato. Quindi l'arte drammatica di Eugenio Barba si incrociava con l'arte indipendente di ogni singolo attore. La crescita di questo gruppo (o ensemble) di lavoro, si fondava sull'esercizio quotidiano.

teatro è costituita da un incontro»²²⁰, quello dell'attore con la sua realtà più profonda, quello con il regista, quello (da parte di attore e regista) con il testo, quello con lo spettatore: è un generale superamento della propria solitudine.

²²⁰ Jerzy Grotowski, *Per un teatro povero*, cit., p. 67

Capitolo Terzo - La parola irreversibile: la parola detta.

DINANZI A ME NON FUOR COSE CREATE
SE NON ETTERNE, E IO ETTERNO DURO.
LASCiate OGNI SPERANZA, VOI CH'INTRATE.
Queste parole di colore oscuro
vid'io scritte al sommo d'una porta;
per ch'io: «Maestro, il senso lor m'è duro»

Dante, *Inferno III*

*Sento il mio cuore, e conosco gli uomini. Non sono
fatto come alcuno di coloro che esistono. Se non
valgo di più, almeno sono diverso.*

Rousseau

3.1 La parola irreversibile.

«L'irreversibilità della parola, una volta detta» è un penetrante realizzarsi che vive e rende vivi miti, favole, e ogni tipo di realtà quotidiana (in cui spesso il mito s'inserisce); «il verdetto errato, l'«apriti Sesamo» sprecato, non possono essere né annullati, né revocati»²²¹: ognuno di noi è costretto ad assumere la responsabilità delle proprie azioni, di ciò che dice. I sentimenti forti sfuggono al nostro controllo. L'istinto trama continuamente contro la padronanza di sé, succede quindi che in un impeto di rabbia possa sfuggire dalla bocca (dalla voce), una parola di troppo, che nessuno sa quanto sia lontana dal vero. La lucidità è lì, al confine tra il controllo di noi stessi e la crisi. Sappiamo che non è possibile richiamare (revocare, nel senso letterale ed etimologico) dentro le labbra una parola, o peggio, una maledizione lanciata, rimane soltanto adeguarsi alle conseguenze.

Spesso stupisce che ci si lasci andare con troppa facilità a giudizi approssimativi sulle altrui azioni, o sui più lontani argomenti, poiché soltanto lo scritto rimane. Soltanto la firma è presa legale di responsabilità. Il peso del foglio di carta, sporcato dall'inchiostro, è un segno indelebile del nostro passaggio sul mondo. Nella società delle parole è questo che si vive anche inconsciamente, e risulta essere forse l'unico vero segno di rispetto che non può essere annullato. Però, come la voce può dissolversi nell'aria, la carta può essere bruciata, e infine rimane soltanto l'uomo con le sue intenzioni.

Steiner indagò la «presenza» della lingua e dell'uomo nel mondo, poi il seguente superamento del *Logos*. Rimbaud sgretolò la prima persona singolare, e Mallarmé

²²¹ George Steiner, *Vere presenze*, tr. it. Claude Béguin, Milano, Garzanti, 1998 (1989), p. 65

slegò la lingua dal referente esterno. «La parola *fiore* non ha né stelo né foglia né spina. Non è né rosa né rossa né gialla. Non emana nessun profumo. È, *per sé*, una marca fonetica totalmente arbitraria, un segno vuoto»²²². Usare le parole come se rappresentassero la realtà del mondo, «l'oggetto fuori», è «trasformare la lingua in menzogna», scrive Steiner rifacendosi a Mallarmé. Pretendere che una parola sia il sostituto, sia il “panchinaro” della realtà, «sia un surrogato delle ‘verità’ perfettamente inafferrabili della sostanza significa [...] incrostare la lingua di falsità (“impure” è l'aggettivo favorito da Mallarmé)»²²³. La «non-referenzialità» della lingua costituisce la base del superamento del *Logos* e allo stesso modo il gesto di purezza di cui la lingua è padrona. «La verità della parola è l'assenza del mondo. Dopo tanto tempo dall'abbandono dell'astronomia tolemaica e geocentrica, le nostre metafore quotidiane, le nostre consuetudini verbali [...] continuano ad appartenere a un mondo dove il sole ‘sorge’ e ‘tramonta’»²²⁴, poiché soltanto nel mondo linguistico possiamo permetterci di dire che ogni giorno il sole si alza, con il colore che quest'immagine emana, pur sapendo che è il pianeta Terra a muoversi. Ma l'uomo vive della menzogna di tale poesia. Le parole rese schiave, hanno reso schiavo l'uomo, l'insurrezione è guidata dalla comprensione che le parole si riferiscono ad altra parole. «Il leone non ruggisce né defeca. Sciolta da ogni obbligo di rappresentazione di queste funzioni, la parola *leone* può ormai fare il suo ingresso nella rete infinita del suo universo lessico-grammaticale. Lì può ‘diventare’ - il che [...] non significa ‘essere’, o ‘sostituire’ - o un fior di crisantemo [...] o una figura zodiacale»²²⁵. Della lingua rimane il movimento, la metamorfosi, la lingua che si muove come l'umanità, che cambia come fosse melodia musicale. «Solo all'interno del sistema linguistico possediamo una libertà»²²⁶, nella lingua siamo liberi, poiché nella lingua vi è assenza del mondo e in questo il superamento del mondo stesso, ecco che la lingua “non è”. La parola che interagisce con altre parole, diviene suono che supera il suono, «significa se stessa», avvicinandosi «alla condizione della musica»²²⁷. Le parole mutano nuovamente in magia risvegliata dal sonno. Lo stesso sonno dell'io a cui Rimbaud e Freud danno uno schiaffo, che è il modo in cui si risveglia lo svenuto dal mancamento. *Je est un autre*, l'io non è se stesso per se stesso. «Si tratta di una

²²² *Ivi*, p. 97

²²³ *Ivi*, pp. 97-98

²²⁴ *Ivi*, p. 98

²²⁵ *Ivi*, p. 99

²²⁶ *Ibid.*

²²⁷ *Ivi*, p. 100

provocazione anti-teologica, [...] il bersaglio è Dio»²²⁸, è l'essere. «Dio in verità è soltanto un altro artista», dichiarava Picasso, e in fondo, parafrasando Cebutykin di *Tre sorelle*, «un artista in più, uno in meno...». Rimbaud genera così «l'abolizione dell'autore», il nemico combattuto con ogni mezzo da Artaud.

3.2 La crudeltà. Combattere la parola nel gesto della parola.

Il «teatro della crudeltà» scansa Dio dalla scena, Artaud è stanco dell'autore-creatore che, sebbene assente, sorveglia da lontano la rappresentazione determinandone il senso, un autore che spinge a rappresentare il proprio testo tramite il lavoro di registi e attori, i quali esistono però soltanto in quanto schiavi della sua ombra. Il pubblico è elemento che siede ad assistere, è lo sguardo che attende uno spettacolo autentico. Ma perché questo spettacolo sia autentico sarà necessario capire chi è il «regista»: se l'autore che dispone del linguaggio della parola, o colui che mette in scena l'opera. Questi, che dirige i meccanismi di scena, è considerato «schiavo» dell'autore, osserva Artaud, «un adattatore, una sorta di traduttore destinato eternamente a trasferire un'opera drammatica da un linguaggio in un altro; e una simile confusione sarà possibile - e il regista sarà costretto a eclissarsi di fronte all'autore - solo finché si continuerà a dare per scontato che il linguaggio delle parole è superiore agli altri, e che il teatro non ammette al di fuori di esso altro linguaggio»²²⁹. «Come Nietzsche [...] Artaud vuole dunque rompere con la concezione imitativa dell'arte. Con l'estetica aristotelica nella quale ha potuto riconoscersi la metafisica occidentale dell'arte», sono parole di Derrida²³⁰. Il teatro, che in Occidente è «una sorta di applicazione sonora del linguaggio»²³¹, deve «mettere in evidenza ciò che lo differenzia dal testo, dalla parola pura, dalla letteratura»²³², poiché il teatro non è letteratura, ma è un'arte che vive a sé, è il gioco di giocare con le altre arti. «Liberata dal testo e dal Dio-autore, la messa in scena verrebbe dunque restituita alla sua libertà creatrice e instauratrice»²³³, osserva Derrida. Il «teatro della crudeltà» non rifiuta la rappresentazione, ma essa semplicemente «non

²²⁸ /vi, p. 100

²²⁹ A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio con altri scritti teatrali*, Torino, Einaudi, 2000, p. 233

²³⁰ J. Derrida, *prefazione*, in A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio con altri scritti teatrali*, Torino, Einaudi, 2000, p. X

²³¹ A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio con altri scritti teatrali*, cit., p. 185

²³² /vi, p. XIV; citaz. di Derrida presente nella prefazione, da lettera di Artaud a Benjamin Crémieux (1931)

²³³ J. Derrida, *prefazione*, in A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio con altri scritti teatrali*, cit., p. XIV

verrà più a ripetere un presente, a ripresentare un presente che esiste altrove e prima della scena, dotato di una pienezza [...] estranea alla scena e capace [...] di fare a meno della scena: presenza a sé del Logos assoluto, presente vivo di Dio»²³⁴, sarà invece «*Spaziatura*, cioè produzione di uno spazio» e quindi di «un tempo che non è più il tempo della linearità fonica». Per ottenere la vittoria dell'insurrezione, e quindi del «teatro della crudeltà», è necessaria «un'uccisione». Il «parricidio» è crudele, ma l'origine del teatro «quale deve essere restaurata, è una mano protesa verso il detentore abusivo del logos, contro il padre, contro il Dio di una scena soggetta al potere della parola e del testo»²³⁵, ecco che il proiettile deve puntare all'autore. «Per me nessuno ha il diritto di dirsi autore, e cioè creatore, se non colui cui spetta il trattamento diretto della scena»²³⁶, sono parole di Artaud, che continua osservando come in Occidente non si permetta «che si chiami linguaggio, con quella sorta di dignità intellettuale che si attribuisce a questo termine», altro che il linguaggio grammaticale della parola che, «pronunciata o no, non ha più valore di quanto ne avrebbe se fosse soltanto scritta. Nel teatro quale viene concepito da noi [...] il testo è tutto»²³⁷. Ciò che combatte Artaud non è la parola, ma il suo dominio nel teatro: il regista e l'attore così «non riceveranno più un dettato»²³⁸, parola e scrittura ridiverranno «gesti», ed anche la stessa *dizione* sarà superata²³⁹ lasciando spazio alla «carne della parola», al suo suono, al suo atteggiamento nell'anima. Sarà una sorta di «scrittura geroglifica», come è nei sogni, nei quali la parola è presente, ma è un elemento come gli altri. Ne *L'interpretazione dei sogni* Freud scrive: «il contenuto del sogno è dato per così dire in una scrittura geroglifica»²⁴⁰, e Artaud, creando un curioso ponte (ma non vuole essere questo il luogo in cui indagarne i legami) scrive nel *Primo manifesto* (1932): «IL LINGUAGGIO DELLA SCENA: Non si tratta di sopprimere la parola articolata, ma di dare alle parole all'incirca l'importanza che hanno nei sogni. Per il resto bisognerà trovare modi nuovi di registrare questo linguaggio», forse accostandolo «ai modi della trascrizione musicale» o

²³⁴ *Ivi*, p. XV

²³⁵ *Ivi*, p. XVII

²³⁶ A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio con altri scritti teatrali*, cit., p. 231

²³⁷ *Ivi*, p. 232

²³⁸ J. Derrida, *prefazione*, in A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio con altri scritti teatrali*, cit., p. XVIII

²³⁹ A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio con altri scritti teatrali*, cit., p. 232

²⁴⁰ F. Freud, *L'interpretazione dei sogni*, tr.it. E.Fachinelli e H.Tretti Fachinelli, in *Opere*, vol.III, Torino, Boringhieri, 1966, p.257; citato da J. Derrida, *prefazione*, in A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio con altri scritti teatrali*, cit., p. XXI

anche ispirandosi «ai caratteri geroglifici»²⁴¹. Descrivendo il teatro Balinese, nota come sia basato non più sulle parole, ma su un linguaggio fisico che è segno, un luogo nel quale gli attori, «con i loro abiti geometrici, paiono geroglifici animati»²⁴². Sottolinea come i Balinesi abbiano «un'intera gamma di gesti e di posizioni mimiche per ogni circostanza della vita», facendo divenire la convenzione teatrale come pregiata ed evitandole lo scadere a mestiere, sono codici che apparentano il gesto teatrale al rito. Continuando a produrre riferimenti psicoanalitici, Artaud precisa: «Sulla scena *l'inconscio* non avrà un ruolo specifico. [...] I drammi che noi daremo si pongono decisamente al riparo da qualsiasi commentatore segreto»²⁴³. Basta il commento del regista. Eliminato l'autore, il regista diviene «un maestro di cerimonie sacre». Nel «teatro della crudeltà» il teatro è sacralità, in quanto rito magico, e la magia è riconoscibile anche nell'uso della totalità dell'arte in contrasto col dominio della sola parola. «Il teatro che non consiste in nulla, ma che si serve di tutti i linguaggi - gesti, suoni, parole, luce, grida - nasce proprio nel momento in cui lo spirito per manifestarsi ha bisogno di un linguaggio. Ma il fissarsi del teatro su un tipo di linguaggio [...] indica una propensione verso i vantaggi che tale linguaggio offre; e l'inacidimento del linguaggio va di pari passo con la sua limitazione»²⁴⁴. Funzionale è aprire le porte a linguaggi differenti, ai sintomi che tali linguaggi presuppongono. Ne *Il teatro e la peste*, l'attore è l'appestato ed il teatro è epidemia, Artaud ci suggerisce che «non diversamente dalla peste, il teatro esiste per far scoppiare gli ascessi collettivi» poiché il teatro «è una crisi che si risolve con la morte o con la guarigione»²⁴⁵.

Il gesto dell'unicità teatrale è estremizzato: la «festa della crudeltà non dovrebbe avere luogo che una volta», perché «un'espressione non vale due volte, non vive due volte; che ogni parola pronunciata è morta, e non agisce che nel momento in cui viene pronunciata, che una forma, quando sia stata impiegata, non serve più e invita soltanto a ricercarne un'altra, e che il teatro è il solo luogo al mondo dove un gesto fatto non si ricomincia due volte»²⁴⁶. È ancora più affilata però la spada di Artaud: «Se la folla non accorre ai capolavori letterari, questo accade perché tali

²⁴¹ A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio con altri scritti teatrali*, cit., p. 209

²⁴² *Ivi*, p. 171

²⁴³ *Ivi*, p. 31

²⁴⁴ *Ivi*, p. 132

²⁴⁵ *Ivi*, p. 149

²⁴⁶ *Ivi*, p. 192

capolavori sono letterari, cioè congelati nel tempo, e congelati in forme che non rispondono più alle esigenze del nostro tempo»²⁴⁷. Egli considera il conformismo borghese una delle cause d'idolatria dei capolavori, uno schermo che impedisce la visione pulita del sublime, non ha senso «prendersela col cattivo gusto di un pubblico» (o con l'ignoranza di un pubblico? O la 'maleducazione' di un pubblico 'non educato'?). Criticando l'idea stessa di capolavoro sottolinea polemicamente: «I capolavori del passato vanno bene per il passato ma non per noi. Noi abbiamo il diritto di dire ciò che è stato detto, e anche ciò che non è stato detto, in una forma che ci sia propria, che sia immediata, diretta, che risponde all'attuale modo di sentire»²⁴⁸. La fedeltà all'opera risulta impossibile. La rappresentazione della "crudeltà" non presenta una ripetizione, ma risulta essere l'inaccessibile limite, ne è ben cosciente Artaud, «di un presente fuori del tempo, di un non-presente»²⁴⁹, sono le parole che suggerisce Derrida. Quindi non sarà possibile una fedeltà, ma una FIDUCIA, quella sì, verso un'opera, che diverrà una nuova opera perché messa in scena.

3.3 Coprire di cicatrici.

Ma se tutto e niente è già stato detto, se l'eterno ritorno guida forse anche le stesse parole, è comprensibile che Steiner scriva che i testi (i quadri, le statue, le sonate) «sono, come proclama Barthes, tessuti formalmente illimitati di citazioni tratte dalle [...] culture che ci hanno preceduto o che ci circondano»²⁵⁰, e che le nuove poesie «sono soltanto poesie antiche temporaneamente dimenticate». Ogni argomento pare divenire eco di qualcosa d'altro, perché la decostruzione ci ha insegnato che in ogni presupposta corrispondenza di parole e mondo s'instaura un inganno, il quale rende attuale la "presenza", «rende credibile l'affermazione che 'c'è qualcosa in quello che diciamo'»²⁵¹. Azzerare le proprie certezze crea una libertà vivente negli spazi bianchi, «i vuoti della pagina, gli abissi bianchi di nullità silenziosa»²⁵², interstizi in cui può rifugiarsi il tessuto di "non-detto", quegli intervalli che trasformano un verso in parte di una poesia, quel luogo dove la pausa è padrona, e all'interno del

²⁴⁷ *Ibid.*

²⁴⁸ *Ivi*, p. 191

²⁴⁹ J. Derrida, *prefazione*, in A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio con altri scritti teatrali*, cit., p. XXXI

²⁵⁰ G. Steiner, *Vere presenze*, cit. p. 117

²⁵¹ *Ivi*, p. 120

²⁵² *Ibid.*

quale è possibile riflettere sul divenire dell'uomo e quindi della parola; il colore bianco ne è la sospensione del significato, la frase che linguisticamente non è mai finita, perché può sempre continuare con un'ennesima altra frase.

L'attenzione al vuoto, unico spazio rimasto da riempire (col senso di ciascuna opera)... «Tutta l'attenzione verso gli *orifizi* (naso, bocca, orecchi, occhi), propriamente i *buchi* del volto di un uomo o di una donna, testimonia della valenza attribuita da Artaud ai luoghi del nascere, dell'apertura possibile di un getto, ossia ai luoghi dove qualcosa accade («la verità dei tratti»), può accadere, nonostante tutto e pur nella compresenza delle forme del viso che attestano invece il furto, il passaggio, la metamorfosi»²⁵³. Ma quei buchi sono anche i buchi della pagina, i buchi dell'opera in scena, dove cucire ciò che è vivo. Decostruire, frammentare un'opera e analizzarla, tagliarla a pezzi, «farla» a pezzi (sottolineando qui il gesto del «fare», o del «dis-fare») bruciare la tela, è creare una sorta di rito per vivificarla. Artaud scrive: «Mettersi a sfregiare significa non cessare di *coprire di cicatrici*. Poiché tale è il senso di questo verbo che rapporta il cucire o la cucitura solamente alla carne. Avere il corpo sfregiato significa poterlo mostrare coperto di tracce, le cicatrici di colpe e ferite. Ma «*coprire di cicatrici*» può voler dire allo stesso tempo moltiplicare i colpi e le ferite e i gesti di riparazione, suture e fasciature che appartengono al tempo della cicatrizzazione»²⁵⁴. Quelle ferite sono buchi attraverso cui spiare l'anima dell'attore, cicatrici che sono scritte in quell'anima.

3.4 Preparando una «pittura vocale»: lo smascheramento.

Antonin Artaud confessava: «Ho esordito nella letteratura scrivendo libri per dire che non potevo scrivere assolutamente nulla. Quando avevo qualcosa da dire o da scrivere, era proprio il mio pensiero quello che maggiormente mi era negato. Non avevo mai idee e due libri brevissimi, [...] si svolgono attorno a quella assenza profonda»²⁵⁵. Parlare fa paura, perché non dicendo mai abbastanza, si dice sempre troppo. Servirebbe forse uccidere la parola. La parola dovrebbe divenire, per così dire, pittura... una 'pittura vocale'.

Nel teatro la parola diviene gesto, ha la valenza di un suono, è il gesto di un rito, che rende possibile l'«apertura» del corpo attoriale allo spettatore che assiste. Assi-

²⁵³ /vi, p. 112 (saggio dal titolo *Indecisa Alterità* di A. Coriolato presente nel volume)

²⁵⁴ J. Derrida, *Antonin Artaud, Forsennare il soggettivo*, a c. di Alfonso Cariolato, Milano, Abscondita, 2005, p. 98

²⁵⁵ J. Derrida, *La scrittura e la differenza*, Torino, Einaudi, 2002 p. 10; citato da M. Blanchot in «L'Arche» (27-28, agosto-settembre 1948, p. 133)

ste allo smascheramento dell'attore, al corpo dell'attore che si denuda dalle proprie maschere. È questo corpo che rende evidente la differenza tra dramma e letteratura drammatica. Nell'attore deve presentarsi l'azione quando azione non c'è, poiché l'azione è dentro di sé, è il proprio carisma che ne provoca l'effetto, è tale energia interiore che lo alimenta. Questo gesto pittorico d'origine vocale permetterebbe forse una maggiore sincerità. Ecco che la nuova formazione va a creare una disciplina quotidiana²⁵⁶, per formare non semplicemente *actor* o *director*, ma piuttosto un individuo, un uomo nella sua interezza.

²⁵⁶ Nella direzione suggerita anche da Alschitz.

Capitolo Quarto - Dalla voce alla parola, dalla parola alla voce.

...il mio difetto peggiore era una certa inclinazione a una vivacità impaziente, che sarebbe stata la felicità di molti, ma era talmente pronunciata in me da rendermi difficile conciliarla con il forte desiderio che provavo di tenere alta la fronte ed esibire in pubblico un contegno di eccezionale gravità. Fu così quindi che presi a nascondere i miei piaceri.

R. L. Stevenson, *Il dottor Jekyll e Mr. Hyde*

4.1 Il “progetto della voce” in Artaud.

Artaud, come afferma Derrida, spesso richiama, nelle sue parole, la «potenza dell'intonazione, questo potere di lacerare e distruggere la cosa stessa contro la quale si getta per scuoterla e sulla quale essa letteralmente piomba come il fulmine o il tuono. L'intonazione è una detonazione»²⁵⁷. Una visione efficace. È necessario indurre il linguaggio «a esprimere ciò che di solito non esprime; [...] significa restituirgli le sue possibilità di scuotimento fisico, significa frazionarlo e distribuirlo attivamente nello spazio, significa prendere le intonazioni in modo assolutamente concreto restituendo loro il potere originario di bestia braccata, significa infine considerare il linguaggio sotto forma di *Incantesimo*»²⁵⁸. La parola si rende magica in quanto intonata.

La voce in Artaud è gesto, fin dai primi scritti. Interessante il tentativo di tradurre qualità vocali insolite, differenti da ciò che è nell'abitudine dell'attore, è cioè un tentativo di superamento dei cliché vocali-teatrali, affascinante per chi è dedito allo studio della voce, quale studente o quale insegnante. Vorrei ora riportarne alcuni esempi che, nella loro poesia, rasentano una descrizione quasi “foniATRica” della voce:

«Tono di voce rauca, rientrata nel retrogola e nello stesso tempo tenuta in alto: voce di eunuco arrochito»²⁵⁹; «La frase: “HAI FINITO D'IMPEDIRMI DI LAVORARE?” ecc., deve essere pronunciata con un tremito di esasperazione, alzando terribilmente il tono dell'ultima sillaba della parola “lavorare”, come un uomo fuori di sé e che si arrabbia a dismisu-

²⁵⁷ J. Derrida, *Antonin Artaud, forsennare il soggettivo*, cit., p. 40

²⁵⁸ *Ibid.* (citazione da A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio con altri scritti teatrali*, cit., p. 163); «Incantesimo» è il solo corsivo di Artaud, gli altri sono stati introdotti da Derrida.

²⁵⁹ A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio con altri scritti teatrali*, cit., p. 62

ra»²⁶⁰; «Parla con voce nasale ascendente e acutissima», «la fine di ogni frase si prolunga in eco e va a finire in cori che a loro volta si concludono in insopportabili strida», «Il canto si fonde, trascina via le parole, s'innalza un concerto di grida, dove si sente la fame, il freddo [...] dove emergono singulti, rantoli di bestie»²⁶¹.

La voce spesso assomiglia in Artaud ad un'apparizione, dando vita ad un linguaggio di una realtà invisibile. Ecco che all'interno di quella realtà, i rumori divengono una parte da strutturare. Egli aggiunge, ad esempio nel *Progetto di messa in scena per La sonata di Strindberg*, le etichette «*Rumori*» e «*Illuminazioni*» a chiarire aspetti nuovi del lavoro registico a cui prestare attenzione. Sono rumori ed illuminazioni che divengono una sorta di 'sotto-dialogo', gesti teatrali che compiono quell'idea di totalità artistica che fonda il "teatro della crudeltà", perché «questo rumore non sarà né gratuito né casuale, ma sarà ricercato finché non si trovi il suono voluto»²⁶²;

«I passi delle persone che entrano saranno amplificati, avranno una loro eco. Il vento di fuori si mescolerà a volte con le parole, sotto forma di un rumore bizzarro, inesplicabile. Il frastuono delle grucce del vecchio che sbattono contro il tavolo si ripercuoterà dovunque. Si sceglieranno questi rumori in modo che [...] sprigionino una suggestione fantastica»²⁶³.

E al termine, l'attore ritroverà la sua forza in «una voce bene in carne»²⁶⁴. Ricorda che «tutto sarà SCRITTO e regolato come una musica»²⁶⁵. La sonorizzazione del linguaggio combatte la «dittatura esclusiva della parola»²⁶⁶ poiché capace di proiettarsi nello spazio. Il valore dell'intonazione nel teatro è certamente nella «facoltà che hanno le parole di creare anch'esse una musica», creando sotto al linguaggio una corrente di impressioni latenti ma finalmente espresse. Questo accade perché il linguaggio nasce dalla scena, «è la regia a costituire il teatro, assai più

²⁶⁰ *Ivi*, p. 64

²⁶¹ *Ivi*, pp. 73-74

²⁶² *Ivi*, p. 85

²⁶³ *Ivi*, p. 86

²⁶⁴ *Ivi*, p. 90

²⁶⁵ *Ivi*, p. 100

²⁶⁶ *Ivi*, p. 156

che il testo scritto»²⁶⁷. È un linguaggio di segni e mimica, «tutto ciò», scrive Artaud, «che io considero specificamente teatrale nel teatro», elementi che sono estranei al testo e che vengono annoverati con disprezzo nel «mestiere». Egli rimane impressionato dal teatro Balinese, poiché non esiste «transizione fra gesto, grido e suono: tutto si fonde quasi passasse attraverso bizzarri canali scavati all'interno dello spirito»²⁶⁸; vede gli attori come se ubbidissero ad antichi riti²⁶⁹. Alla base dei miti raccontati dai grandi tragici antichi, c'è questa «impressione di Vita superiore»²⁷⁰, un concetto di poesia profonda che supera il presente: ecco perché diviene necessario «ritrovare un'idea religiosa di teatro»²⁷¹, per Artaud, per Alschitz, per quell'artista che voglia «agire sugli spettatori come gli incantatori di serpenti», per coloro che vogliano provocare «un'emorragia di immagini» usando i suoni a vibrare lo spirito di chi vede e di chi opera, adoperati per far respirare quell'anima claustrofobica che siamo noi. Il tempo del teatro «si fonda sul ritmo del respiro», scrive Artaud, e forse la nostra epoca si è allontanata dal teatro perché «il teatro ha smesso di rappresentarla»²⁷², perché non respira più con lo stesso ritmo di quella realtà rimasta da svelare.

4.2 Il corpo nella voce, divagazioni su Carmelo Bene.

La lingua di Carmelo Bene «non è preparata in silenzio a tavolino, ma dettata dalle esigenze fisiche di chi poi la intona»²⁷³. Spesso egli focalizza l'attenzione sull'ascolto, il «cantar l'ascolto»²⁷⁴ interno, sostenendo un vero e proprio «apparir della voce». Della «Lectura Dantis» sulla Torre degli Asinelli, 31 luglio '81, primo anniversario della strage di Bologna, egli nota di se stesso che non è «più il *dire*, ma la

²⁶⁷ *Ivi*, p. 158

²⁶⁸ *Ivi*, p. 174

²⁶⁹ Sono parole che, personalmente, penso possano ricordare la folla orgiastica preda di eccitazione dionisiaca descritta anche da Nietzsche.

²⁷⁰ A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio con altri scritti teatrali*, cit., p. 175

²⁷¹ *Ivi*, p. 196

²⁷² *Ivi*, p. 230

²⁷³ C. Bene e Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, Milano, Bompiani, 2005, p. 210; citazione di Jean-Paul Manganaro, *Una lingua barbara transeunte*.

²⁷⁴ *Ivi*, p. 242

voce»²⁷⁵. Umberto Artioli scrive che confrontarsi con il teatro di Bene «è far vibrare la soglia in cui la vocalità forza la propria sonorità limitata cercando il transito verso l'altrove»²⁷⁶, dove il corpo si muove nella musica della parola, la musica che il corpo è capace di produrre. Ed aggiunge che «la sua scenità è la risposta più forte che il Novecento abbia saputo dare a un'opera come il *Teatro e il suo Doppio*». Non so se ciò sia vero, poco importa, ciò che mi preme segnalare è il ponte creato, attraverso la loro opera, tra Bene ed Artaud. Superare quest'ultimo «significa andare oltre la concezione dello spettacolo come evento [...], della scena come *avvento* del linguaggio-senza scrittura»²⁷⁷. Era necessario «ripensare la phoné sottratta alla miseria del riferire»²⁷⁸, poiché quello sarebbe stato (e sarebbe) chiacchiera noiosa e non certo teatro. «Un teatro che subordini la regia e lo spettacolo, vale a dire tutto ciò che in esso c'è di specificamente teatrale, al testo, è un teatro di idioti, di pazzi, di invertiti, di pedanti, di droghieri, di antipoeti, di positivisti, in una parola di Occidentali», è un'affermazione di Artaud, «la sola, lapidaria affermazione che la mia teoria-prassi scenica condivide [...] ne *Il Teatro e il suo Doppio*», precisa Bene²⁷⁹. Per quanto egli ne dica, il suo spingere alla «liberazione dall'arte»²⁸⁰ è un'espressione che sembra uscita dalla bocca del folle Antonin. Ad aggiustare il ruolo della parola, a tramutarla in strumento, arrivò *Romeo e Giulietta* (tra '76 e '77), la sua prima «avocazione-frantumazione» dei ruoli, attraverso l'uso del *play-back*, che diventerà «l'espedito tecnologico-teologico» del suo «situare la voce al di là del soggetto»²⁸¹. Bene ha condiviso con Artaud soprattutto la guerra al testo, anche se gli rimprovera l'incapacità di «bucare» la teoria, la «pellicola» (aggiungo io, intendendo ricordare come egli bruciò con alcune sigarette²⁸², durante la produzione di *Nostra signora dei Turchi*, la stessa pellicola, per superare il cinema con un gesto, mutilando la «pelle-pellicola», come un pittore, come un attore che abdica sulla scena). Si persevera «su questa *conditio sine qua non* del testo, considerato ancora [...] pre-messa (padronale) alla «sua» *messinscena*. La messinscena subordinata al testo.

²⁷⁵ *Ibid.*

²⁷⁶ *Ivi*, p. 311; citaz. di Umberto Artioli

²⁷⁷ *Ivi*, p. 312; citaz. di Maurizio Grande

²⁷⁸ *Ivi*, p. 325

²⁷⁹ *Ivi*, p. 313

²⁸⁰ Piergiorgio Giacché, *Carmelo Bene antropologia di una macchina attoriale*, Milano, Bompiani, p. 97

²⁸¹ C. Bene e Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 323

²⁸² *Ivi*, p. 282

Dopo Artaud, quel che conta (urge) è liberare il teatro da *testo* e *messinscena*. Ma nella *drammaturgia*, il testo è lo scritto (morto-orale) di uno spettacolo già rappresentato (scandito in “luoghi”, “didascalie”, “ruoli” e “caratteri” *definitivi* [e definiti]). Insomma, il testo è già cartacea ri-presentazione d’una *precedente* messinscena»²⁸³. Così, come nella musica, «la definizione dello spartito è il risultato-replica della composizione ricercata. Una “sonata” è appunto già suonata. [...] Insomma: “spartito”, “testo”, “sceneggiatura” sono stesure di eventi già trascorsi. Registrazioni. Repliche»²⁸⁴. Esiste già una messinscena dell’autore che ne uccide la vitalità, la tensione. In particolare nel repertorio classico, l’attore non può simularsi «morto tra i vivi», poiché diverrebbe un «“simulatore”», sfruttando un polemico termine di Bene. Dell’attore è altresì inconcepibile l’ignoranza. Questi deve essere «intimamente e criticamente auto-convinto, una volta sul palco [...], che nessuno in sala possa essere anche per un attimo più colto, più dissoluto, più perverso di lui»²⁸⁵. È una posizione che con altri termini si avvicina a quella di Alschitz: l’attore deve possedere cultura profonda, per aprirsi porte che altrimenti rimarrebbero chiuse, per poter aver la fiducia del regista, per poterlo guardare negli occhi senza esserne schiavo, e così costruire la regia insieme, immersi nelle proposte che soltanto grazie alla cultura, alla fiducia, all’energia presente, si saranno sviluppate. Ricordiamo come Alschitz, in definitiva, ritenga l’attore “il vero” regista di se stesso, e veda invece il regista come una sorta di demiurgo, che rimane sopra, alto, ad una distanza efficace da permettere la visione lucida di ciò che accade. Peter Brook²⁸⁶ scrive: «Il compito più duro per un attore è di essere sincero, ma distaccato; [...] Soltanto con il distacco un attore sarà in grado di vedere i propri stereotipi». L’abilità tecnica, indispensabile per la scena, ad esempio avere una voce udibile, potrà facilmente confondersi con insincerità. Per questo il compito dell’attore è «pressoché impossibile», dovendosi esercitare «a essere insincero con sincerità e a mentire con franchezza».

4.3 La macchina della voce.

Capire che l’uomo poteva essere superato attraverso (e attraversando) la macchina è stata la sfida dominante dell’opera di Bene. Capi che la sua voce poteva superare

²⁸³ *Ivi*, p. 327

²⁸⁴ *Ivi*, p. 328

²⁸⁵ *Ivi*, p. 333

²⁸⁶ Peter Brook, *The Empty Space*, London, Mc Gibbon & Kee, 1968; tr.it. *Lo spazio vuoto*, Roma, Bulzoni Editore, 1998, pp. 124-125

lo spazio, se estesa. I suoi compagni divennero gli ingegneri del suono, in risposta alla timidezza circolante tra i teatranti (presente tuttora) nel ricorso all'amplificazione. Microfoni, spie, amplificatori, riverberi, effetti, campionatori sono i suoi attori, strumenti per superare il teatro. È certo che quegli "attori-macchina" sarebbero stati inutili se al vertice delle macchine non vi fosse penetrato il talento vocale di Bene. La sua voce diviene «interferenza», segmentata dai respiri (contrazioni diaframmatiche), e dai suoni degli stessi respiri amplificati, raccolti sul palco dai microfoni. «È la voce (abbandono nella *lettura-oblio*) che si *scorpora* nell'alone del suono»²⁸⁷. La voce che «*si ascolta* dire. La voce è la sua stessa eco»²⁸⁸. Attraverso l'uso di effetti fonici, essa vive nel suo eco: e appare. La voce così ascolta se stessa nel suo farsi. Poiché la *phonè* è ascolto. Il suono esiste perché ascoltato, esiste per farsi nello spazio, per "uscire fuori". Bene ha lavorato nell'uso dell'amplificazione sonora per stravolgere il concetto di soggetto. Il *play-back* dissocia la voce dal corpo e situa la voce dove non v'è il soggetto. Dopo Saussure, Freud, Lacan, non possiamo non sapere che il discorso non appartiene mai all'essere parlante, gli attori invece «vanno lassù e *parlano*, convinti che il discorso appartenga loro»²⁸⁹. Ciò che egli sostiene è che è fondamentale: «Dimettersi come *lo parlante*. La voce non è il dire, è l'*ascolto*. C'è un dir la voce, la voce non *dice* mai *qualcosa*»²⁹⁰. Non esistono attori o personaggi, ma corpi attoriali e "situazioni"²⁹¹, che sono segmenti della partitura, della catena di voci, parole, rumori, sguardi, gesti, movimenti, luci, vestiti. Ciascuno è elemento di un teatro, non più teatro del testo ri-presentato, ma scrittura di scena. La parola è, come scrive Brook, «una piccola parte visibile di una gigantesca costruzione invisibile»²⁹². Il testo letterario drammatico «ha la medesima importanza che può avere un parco lampade, la musica, un pezzo di legno [...] La scrittura di scena [...] è un levar di scena, un *sottrarre*, amputare elementi, pezzi dell'opera "originaria"»²⁹³. Al termine dei suoi ultimi spettacoli tra il pubblico c'è chi si lamenta del volume sonoro²⁹⁴. Bene scrive: «Avvicino questo foglio al mio naso e qualunque

²⁸⁷ C. Bene e Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 339

²⁸⁸ Cosetta G. Saba, *Carmelo Bene*, Milano, Il Castoro Editore, 1999, p. 22

²⁸⁹ C. Bene e Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 334

²⁹⁰ *ibid.*

²⁹¹ Cosetta G. Saba, *Carmelo Bene*, cit. p. 21

²⁹² Peter Brook, *Lo spazio vuoto*, cit., p. 25

²⁹³ Cosetta G. Saba, *Carmelo Bene*, cit., p. 22

²⁹⁴ C. Bene e Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 349

leggibilità è sbiancata. Il massimo del *blow-up* ottico-acustico coincide con il minimo dell'ingrandimento (visibilità-udibilità zero). Ecco l'amplificazione come ri-sonanza. [...] È accecato l'ascolto»²⁹⁵.

Nasce poi con il "Manfred", nel 1979, la definizione di «voce-orchestra». Gilles Deleuze osserva: «Non è più la voce che si mette a bisbigliare, o a gridare, o a martellare, secondo che esprima questa o quell'emozione, ma il bisbiglio stesso diventa *una voce*, il grido stesso diventa *una voce*, mentre al contempo le emozioni corrispondenti (affetti) diventano *modi, modi vocali*», si tratta di «estrarre dalla voce parlante le potenze musicali di cui è capace, le quali non si confondono con il canto». Tra canto e musica Carmelo Bene «inserisce il testo divenuto sonoro», conclude Deleuze²⁹⁶.

Tutta l'attività teatrale dal 1980 in poi è sempre orientata nel senso e nel modo degli "spettacoli-concerti". Si osserva la riduzione del numero e del movimento degli attori, il frequente inserimento di musicisti in scena e il prevalere della scrittura musicale e vocale su quella scenica, l'impiego di strumentazione fonica imponente e il sempre più costante utilizzo del *play-back*²⁹⁷. La distanza dal soggetto si fa corpo nella voce. Da S.A.D.E. Carmelo Bene scrive: «Due microfoni, uno direzionale più in alto e uno panoramico più in basso sono stati sistemati (dal servo) dentro il cerchio d'azione dei due amanti: palpiti, salivazione, affanno son così amplificati. Amplificato soprattutto è il cencinarsi della carta di che si compone il vestituccio di lei, nella foga dell'amplesso e il papare febbricitante di lui»²⁹⁸.

La voce, come voce amplificata, è presenza reale, non è voce registrata: la voce registrata è un'ombra. Carmelo Bene²⁹⁹ riuscì a far conoscere al suo pubblico la profondità e il significato di questa voce che è ombra, comprendendo che il mondo è una rete sonora, nella quale è possibile nascondersi e apparire.

²⁹⁵ /vi, p. 340

²⁹⁶ /vi, pp. 354-355

²⁹⁷ Piergiorgio Giacché, *Carmelo Bene antropologia di una macchina attoriale*, Milano, Bompiani, nota a p. 89

²⁹⁸ /vi, p. 89

²⁹⁹ La figura di Carmelo Bene è trattata con più attenzione, nel capitolo *Dalla voce alla parola, dalla parola alla voce*.

Capitolo Quinto - Lo spettatore

Ma fra gli sciacalli, le pantere, le cagne, le scimmie, gli scorpioni, gli avvoltoi, i serpenti, i mostri che guaiscono, urlano, grugniscono, strisciano, tutti nel serraglio infame dei nostri vizi, uno ve n'è più orribile, più maligno, più immondo! E se non si agita con grandi gesti, e se non lancia in alto le sue strida, potrebbe fare volentieri della terra una rovina, e il mondo ingoiare in un unico sbadiglio...

Baudelaire, *Les fleurs du mal*

5.1 L'orizzonte greco e il "dire sì" dello spettatore.

Nietzsche sostiene³⁰⁰, ne *Il crepuscolo degli idoli*³⁰¹, di essere arrivato alla comprensione del «sentimento del tragico» greco, attraverso la «psicologia dell'orgiasmo», nel quale il senso della vita e della forza si mescolano, e dove «persino il dolore agisce come uno stimolante». La catarsi aristotelica³⁰² viene rifiutata poiché, in quanto trattamento curativo, mira ad espellere tale dolore, e ciò appare come una censura del dionisiaco. Lo scopo della tragedia non è «affrancarsi dal terrore e dalla compassione», non è «purificarsi da una pericolosa passione mediante un veeemente sgravarsi della medesima - come pensava Aristotele», ma «essere noi stessi, al di là del terrore e della compassione, l'eterno piacere del divenire, quel piacere che comprende in sé anche il piacere dell'annientamento»³⁰³. Eraclito, con le proprie intuizioni del flusso e del divenire, rifiuta l'idea dell'essere, rendendo possibile a Nietzsche una «contiguità alla propria idea dell'annientare». Tragico, risulta

³⁰⁰ C. Gentili, *Bernays, Nietzsche e la nozione del tragico: alle origini di una nuova immagine della Grecia*, Rivista di letterature moderne e comparate, Pisa, Pacini Editore, volume XLVII, fascicolo I, 1994, pp. 36-37

³⁰¹ F. Nietzsche, *Crepuscolo degli idoli ovvero come si filosofa col martello*, tr.it. di F.Masini in *Opere di Friedrich Nietzsche*, VI, III, pp. 155-156; citato in C. Gentili, *Bernays, Nietzsche e la nozione del tragico: alle origini di una nuova immagine della Grecia*, cit., pp. 36-37

³⁰² Cfr. Aristotele, *Poetica*, a cura di Diego Lanza, Milano, ed. Bur Rizzoli, 1987. Il testo greco dell'edizione riproduce quello curato da R. Kassel, (Oxford 1965).

Nella *Poetica* Aristotele definisce la tragedia come mimesi di un'azione: imitazione di fatti terribili e compassionevoli, che procura mediante la compassione e il terrore, la *catarsi* (depurazione) di tali eccitazioni (cfr. *Poetica*, 47a, 13-17). L'etimologia è chiara: *katharsis* è processo che rende *katharos*, cioè puro, ed indica qualsiasi processo di depurazione (evacuazione intestinale, espulsione di muco vaginale, di catarro...) si svolga in un organismo: è correlata all'idea di liberazione, di pulizia.

³⁰³ F. Nietzsche, *Il crepuscolo degli idoli*, in *Opere complete*, a c. di G.Coli e M.Montanari, Milano, Adelphi, 1970, vol.VI, tomo III, p.160-161

per Nietzsche, il «dire sì alla vita» tutta³⁰⁴, sia essa dolore, colpa, ignoto, gioia, novità, problemi. Palco e vita sono legati a quel “dire sì” con cui uno spettatore accetta di essere spettatore, di aver fiducia e credere che ciò a cui egli sta per assistere sul palcoscenico sia vivo, sincero.

L'essenza della tragedia greca è il culto di Dioniso. Per la sofferenza la morte diviene l'unico aiuto, e il coro dell'Edipo a Colono ne canta la risposta: “somma felicità è il non essere nati...”. Nasce la necessità di un culto di Dioniso, di Bacco liberatore dal tormento della coscienza, è il prorompere della natura, è l'estasi (*ex-stasis*) lo stare fuori dell'anima... dalla propria individualità. «L'uscita-di-sé è per il greco l'essenza stessa dell'esperienza religiosa. Con la teoria della catarsi, Aristotele non compie che un tentativo di riconciliazione tra la materia filosofica e gli strati irrazionali della religiosità popolare»³⁰⁵. Ulisse, scavalcando i confini dell'uomo, non è forse uscito da se stesso? Non ha in questo modo sciolto le sue catene e le catene umane? La catarsi guida all'elaborazione del lutto, del non essere dèi, della finitezza, dell'infelicità. «Ho sentito una voce piangere: “Non dormirai mai più! Macbeth ha assassinato il sonno”...», sono parole che escono dalla bocca di Macbeth, parole che scuotono chi ascolta come fossero uno schiaffo o un risveglio, una liberazione.

5.2 Il “prodursi” in scena.

È necessario considerare l'identità dello spettatore, che è parte dell'incontro poiché attiva l'incontro. Attore e spettatore sono le uniche condizioni che assenti impediscono il teatro, le uniche ad essere essenziali (e non soltanto nell'analisi di Grotowski e Brook). Ogni discorso teatrale, prima del Novecento, intendeva lo spettatore come un elemento previsto, lo si dava per scontato, non soppesando l'importanza della sua esperienza. Poi alcuni studi, principalmente di Iser e Jauss, focalizzarono l'attenzione sulla RICEZIONE e si mise in parallelo la ricezione dell'opera scritta con quella teatrale. Alcuni elementi d'osservazione sono di certo comuni, tra opera scritta e opera teatrale, tra lettore e spettatore, e tale parallelismo ha aperto una riflessione indubbiamente utile ad approfondire il ruolo dello spettatore, ma esiste un “buco”: il presupposto per cui si confonde il dramma con la letteratura drammatica. La semiotica ha adattato un modello di ricezione testuale a quello teatrale riducendo il teatro al suo messaggio³⁰⁶. Basterebbe il riassunto di una storia a crearla

³⁰⁴ C. Gentili, *Bernays, Nietzsche e la nozione del tragico: alle origini di una nuova immagine della Grecia*, cit., p. 37

³⁰⁵ *Ivi*, p. 50

³⁰⁶ Teodoro Orlando, *Lo spettatore a teatro: accostarsi alla complessità della ricezione*, cit., p. 14

come opera d'arte? La comprensione della ricezione teatrale nella sua differenza rispetto ad altri tipi di ricezione (ad esempio quella mass-mediatica televisiva o cinematografica) non si fonda sulle storie raccontate, ma piuttosto sulla fisicità dell'evento teatrale. Il teatro è il suo processo d'azione, non il risultato in quanto oggetto artistico. Il linguaggio del teatro non può fare a meno della sua unità di tempo, luogo e azione: non nella definizione aristotelica, ma in quanto fenomeno costituito da un'azione fisica, posta in visione allo spettatore, che avviene in uno spazio concreto e che si svolge in un tempo presente³⁰⁷. Un tempo che essendo soltanto presente, rende l'evento non riproducibile, e quindi contrario al consumo di massa. L'irripetibilità di un evento teatrale rende quindi irripetibile anche la relazione umana tra attore-spettatore.

Nel teatro non è "ciò che è fatto" ad interessare ma è "il suo farsi". Ciò che avviene in scena è diverso da ciò che si è preparato nelle prove precedenti a quella scena; la conclusione del processo produttivo, che porta alla "prima" dello spettacolo, non conclude il lavoro, il quale non risulterà mai definitivamente ultimato: si potrebbe dire che non si arriva ad un prodotto, ma a un *PRODURSI* in scena. Il teatro non arriva ad un oggetto-spettacolo (come nel caso del cinema, ad esempio), ma rimane un processo. La fisicità del processo teatrale è il legame aperto con lo spettatore.

5.3 Dialogo con lo spettatore.

"Dialogare" significa varcare una distanza, riconoscere "l'altro" nella sua irriducibile alterità per incontrarlo e comprenderlo. Gadamer³⁰⁸ chiarisce che «un dialogo è qualcosa in cui si capita, in cui si viene coinvolti, del quale non si sa mai, prima, cosa ne 'salterà fuori', e che si interrompe non senza violenza, perché c'è sempre ancora altro da dire... Ogni parola ne desidera una successiva; anche la cosiddetta ultima parola, che in verità non esiste». Il dialogo sulla scena, quello tra attore e spettatore, deve concludersi nel tempo della messinscena, ma deve altresì continuare dopo che lo spettatore è uscito. C'è una sorta di eco che dovrebbe continuare a vivere dentro lo spettatore, c'è un messaggio che deve muoversi fuori dal luogo teatrale. Si potrebbe pensare che ciò che accade tra attore e spettatore sia un monologo, ma sarebbe sbrigativo. Preferisco credere ad un dialogo: esiste una risposta da parte dello spettatore che l'attore percepisce, una risposta energetica, che soltanto l'umano, in quanto vivo, può trasmettere ad un'altra persona viva, in

³⁰⁷ *Ivi*, p. 28

³⁰⁸ Intervista a Gadamer al link <http://www.emsf.rai.it/gadamer/index.htm>

carne ed ossa. Senza dimenticare che ad un libro non fischi e non applaudi, mentre ad un attore possono arrivare grida di noia come di passione, suoni veri, udibili all'udito, non soltanto all'animo.

5.4 Lo specchio della seduzione ovvero il pubblico sedotto.

In quale orizzonte collochiamo il teatro? L'orizzonte, che i Greci chiamavano *mimesis*, era correlato all'imitazione, che ha stretti legami col concetto di "specchio". Lo specchio non nasconde, disegna ciò che vede, imita i dettagli, permette a ciascuno di vedersi da fuori, come se uscissimo da noi stessi e ci spiassimo. Ci obbliga a guardarci, a riflettere su ciò che siamo e su ciò che facciamo. Gli alibi abituali sono lavati via.

Un racconto è da sempre specchio di qualcosa. La società in quanto tale ha sempre necessitato di specchi, per tentare la presa di coscienza del male, per la straordinaria complessità del mistero insito nel maligno, che è il mistero dell'uomo, della sua complessità: non saremmo altrimenti umani, senza che il male facesse parte di noi, ma piuttosto dèi. Il male è la nostra finitezza, è ciò che ci permette di essere adulti, così come la morte permette di essere vivi. La mela è il divenire adulti, assumere coscienza della propria finitezza, è la responsabilità. La risposta narrativa è *mimesis*.

Lo specchio "imita" l'immagine originale riflettendola. Questa, che sappiamo essere la realtà, ci mette timore (per ciò che vedremo allo specchio, perché la realtà può fare paura) e allo stesso tempo non possiamo farne a meno, siamo sedotti, e guardare quell'immagine diviene per noi necessario, perché è necessaria la realtà.

Il pubblico ha bisogno di essere sedotto, così come avviene in ogni momento comunicativo: vi è una base di seduzione in ogni conversazione piacevole, e vi è un particolare legame tra ciò che è interessante e ciò che è seducente. La seduzione (che in un gioco linguistico potremmo avvicinare al "sé-durre", "condurre a sé", "portare via con sé") «dipende dalla capacità dell'emittente di esprimere *un forte valore di se stesso*»³⁰⁹. Seducendo è più semplice essere creduti. È nell'ambito comunicativo che la menzogna si rende possibile, senza comunicazione non può esistere menzogna: la comunicazione è possibilità di menzogna e quindi di manipolazione³¹⁰. Il teatro è sì un momento di manipolazione, di un testo o meno, della realtà, dei sogni, ma con la coscienza di chi è presente che sta assistendo ad una

³⁰⁹ U. Volli, *Il libro della comunicazione*, cit., p. 25

³¹⁰ *Ivi*, p. 22

manipolazione. È un inganno a cui si ha scelto la partecipazione, si ha scelto di “dire sì”. È un inganno pianificato, sebbene dopo Grotowski risulti delicato parlare d’inganno a teatro. Quando si è in scena è necessario essere ritenuti credibili, nell’attore si deve aver fiducia. Attraverso quelle porte lasciate aperte dallo spettatore, questi sarà sedotto, ma soltanto se crederà all’attore, cioè se l’attore non reciterà (seguendo il pensiero di Alschitz). Lo *spectator* latino, tra i vari significati attribuiti, aveva quello di osservatore. Per osservare è necessario fermarsi ed attendere qualcosa che succede. Lo spettatore diviene allora colui che ‘aspetta’, e nell’attesa vede.

5.5 Il lettore parla come lo spettatore?

Le parole che seguono non vogliono essere una mappatura delle principali teorie della lettura, ma piuttosto una preparazione all’analisi di quella particolare parola che si muove sul palcoscenico. S’invita a considerare il lettore di un’opera letteraria nella sua presenza corporea. Si tenterà di capire se lettore e spettatore possono confondersi, nella loro ricezione dell’opera, come fossero un’identità. Il lettore parla come lo spettatore? Lettore e spettatore sono tanto simili da considerarsi uguali? Ciò che si è sostenuto nei confronti della lettura di un’opera testuale da parte di un lettore, è valido, negli stessi termini, per la ricezione di una messinscena da parte dello spettatore?

Dalla metà degli anni cinquanta l’utente di un’opera letteraria, il lettore, da una posizione passiva, è stato riabilitato ed innalzato a co-creatore dell’opera stessa. «La lettura non è più l’appendice di un’esperienza letteraria, ma atto fondamentale, l’unico che dia un senso al messaggio, invero non dalla ricezione passiva di un consumatore ma dall’intervento malizioso di un co-produttore»³¹¹.

I «modelli testo-centrici»³¹² impongono invece al lettore un ruolo passivo, così da ridurre il ruolo della lettura da presunto dialogo a monologo. L’opera contiene in sé l’energia per potersi comunicare, ma resta un prodotto di un autore che non è presente in carne ed ossa sebbene comunque presente. Wayne Booth usa la definizione di *autore implicito*, è «l’alter ego dell’autore»³¹³, ricorda il Tyler Durden del

³¹¹ A. Battistini, E. Raimondi, *Le Figure della retorica*, cit., pp. 495-496

³¹² Federico Bertoni, *Il testo a quattro mani*, Scandicci (Firenze), La Nuova Italia Editrice, 1996, p. 4

³¹³ W. Booth, *The rhetoric of fiction*, Chicago, The University of Chicago Press, 1983, p.71; nota in Federico Bertoni, *Il testo a quattro mani*, cit., p.7

racconto di Chuck Palahniuk *Fight Club*, «l'“autore implicito” sceglie consciamente o inconsciamente quel che leggiamo»³¹⁴.

L'opera letteraria è un luogo di citazioni, dove il lettore può scoprire le tracce degli altri testi, di altri codici. In fondo la letteratura, come scrisse Borges, inizia quando il soggetto diventa lettore del suo secondo libro. Il lettore ha la possibilità di riscrivere ogni volta il testo, come un tessuto di citazioni che nel lettore vengono raccolte. Scrittura e lettura sono al confine e si mischiano, la ri-lettura è ri-scrittura, che apre ad un testo plurale. Non vi è però una libertà indiscriminata, ma esposta da una precisa disciplina culturale. «Non c'è una verità oggettiva o soggettiva della lettura, ma soltanto una verità ludica; tuttavia il gioco non deve essere inteso qui come una distrazione, ma come un lavoro, dal quale però ogni fatica sia evaporata»³¹⁵. La riscrittura del testo come gioco diviene proustianamente smarrirsi del soggetto alla deriva del testo, sale il desiderio³¹⁶ della lettura e il necessario godimento; il soggetto non decodifica il testo, ma piuttosto lo “riscrive nel testo della propria vita” e la propria soggettività diviene il luogo di questo incrocio. Il nuovo centro del testo è il nostro stesso io.

Eco sposta l'interesse dal messaggio trasmesso al «rapporto comunicativo tra messaggio e ricettore»³¹⁷. Il testo percepito si ‘con-fonde’, si ‘fonde con’ i ricordi e le esperienze vissute dal soggetto, questo perché i significanti del testo, oltre a denotare una serie di significati univoci, sono capaci di rinviare ad altro, ad echi di altri significati. La possibilità del malinteso, l'ambiguità dell'opera sono in realtà possibilità di letture differenti, l'intervento del lettore non si traduce mai nel caos dell'arbitrio indiscriminato, poiché l'opera ‘difende se stessa’³¹⁸. Il passo successivo effettuato da Eco³¹⁹ è mutare la lettura in una collaborazione attiva, concependo il testo come

³¹⁴ Federico Bertoni, *Il testo a quattro mani*, cit., p. 8

³¹⁵ *Ivi*, p. 33 (sono parole di R. Barthes);

³¹⁶ R. Barthes, *Il piacere del testo*, a.c. Carlo Ossola, Torino, Einaudi, 1999, p. 76

³¹⁷ U. Eco, *Opera aperta: forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano, Bompiani, 1993, p. 131.

³¹⁸ Un'opera d'arte risulta compiuta poiché «chiusa nella sua perfezione di organismo perfettamente calibrato, è altresì aperta, possibilità di essere interpretata in mille modi diversi senza che la sua irripetibile singolarità ne risulti alterata» (cfr. U. Eco, *Opera aperta*, cit., p.131)

³¹⁹ Umberto Eco, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani, 1993.

intessuto di «non-detto», disposto a completarsi attraverso il gesto del lettore che lo attualizza colmandone gli spazi bianchi³²⁰.

Un *atto* da *attualizzare*, attraverso (e attraversando) la propria energia di *spectator*. Lo *spectator* latino era l'osservatore, il testimone (in Cicerone) addirittura l'esaminatore, il buon giudice (Terenzio e Tito Livio) oltre che spettatore a teatro (T. Maccio Plauto)³²¹. Lo spettatore è colui che vede, o che si 'aspetta' di vedere. E come testimone, riferisce e riferirà qualcosa, un luogo, una stanza di cui soltanto lui possiede la chiave e che soltanto lui può quindi descrivere. S'inserisce nell'opera uno 'spazio bianco' che è, almeno in parte, lo stesso spettatore.

«In quanto da attualizzare, un testo è incompleto» ed «è intessuto di non-detto»³²², «di spazi bianchi, di interstizi da riempire, e chi lo ha emesso prevedeva che fossero riempiti [...] perché un testo è un meccanismo pigro [...] che vive del plusvalore di senso introdotto dal destinatario, e solo in casi di estrema pignoleria [...] il testo si complica di ridondanze. [...] Vuole lasciare al lettore l'iniziativa interpretativa, anche se di solito desidera essere interpretato con un margine sufficiente di univocità. Un testo vuole che qualcuno lo aiuti a funzionare»³²³. «Pigrizia», «offerta di libertà», «apertura»: il testo richiede il destinatario, ed è possibile dire che viene emesso perché qualcuno lo attualizzi.³²⁴ Quindi, secondo questa interpretazione, un testo che potrebbe generare ogni altro testo, perché in sé potenzialmente infinito, possedendo in sé testi infiniti, genera soltanto interpretazioni che la sua strategia ha previsto. Una lettura è da cercare, «non è mai lineare, il lettore è costretto a riguardare all'indietro e a rileggere il testo»³²⁵. Si noti come la lettura sia un processo estremamente «dinamico», in più direzioni: di apprendimento e costruzione continua nella nostra mente, ma anche di movimenti fisici fra le pagine, avanti e indietro, come una danza eseguita tra occhi, mani e pagine... un processo dinamico che si sposta dall'esterno (il libro) all'interno (l'animo del lettore) per poi riportare il processo nuovamente nel mondo reale.

³²⁰ Se «il testo è una macchina pigra che esige dal lettore un fiero lavoro cooperativo per riempire spazi di non-detto o di già-detto rimasti per così dire in bianco, allora il testo altro non è che una macchina presupposizionale» (cfr. *Ivi*, pp. 24-25). La presupposizione «verrà a definirsi volta per volta come una diversa modalità di cooperazione interpretativa» (cfr. *Ivi*, p. 26).

³²¹ Castiglione Mariotti, *Vocabolario della Lingua latina*, Torino, Loescher, 1988.

³²² U. Eco, *Lector in fabula*, cit., p. 50

³²³ *Ivi*, p. 52

³²⁴ *Ivi*, p. 53

³²⁵ *Ivi*, p. 91

Il ponte tra opera e operatore, testo e lettore, visione e spettatore, è ormai realizzato e il lettore anziché perdersi nella moltitudine di codici assume un ruolo più evidente: l'opera non esiste in se stessa, non può identificarsi con il libro³²⁶, l'opera non si realizza se non nell'atto della lettura. Iser infatti traduce il concetto di ricezione nel concetto di letteratura, sostenendo l'inesistenza di un "testo" in quanto testo, che esiste in potenza quando è scritto, e diviene libro soltanto nell'atto della lettura. È un gioco fra «polo artistico» (lo scritto dell'autore) e «polo estetico» (l'esperienza del lettore)³²⁷. Il lettore, co-creatore del testo, attualizza l'opera ad ogni sua lettura. L'opera diviene così un soggetto inter-soggettivo proprio grazie ad essa.

Jauss³²⁸ rifiuta di mettere da parte il presente del lettore: non è possibile dimenticare che un'opera è inserita nella storia, poiché esiste un significato "potenziale" che si schiude nei mutamenti successivi dell'esperienza estetica, nel dialogo tra opera e pubblico. È nel pubblico che vive l'evoluzione della letteratura nel tempo ed è il pubblico, essendo inserito nella storia umana, a modificarsi nel tempo. Jauss nota che più importante di un autore scrittore del testo esiste "l'attesa" di una cerchia di lettori preparata da un canone estetico che li condiziona³²⁹. Sarà necessario quindi arrivare alle domande originarie, ormai coperte dalla storia delle ricezioni successive. Quello che si instaura è un dialogo, fra l'attuale ed il passato, non è una fusione di orizzonti, ma piuttosto un confronto continuo al pari di un dialogo interpersonale che continuamente registra revisioni e adattamenti delle proprie opinioni³³⁰.

5.6 Lettore / Spettatore.

Questa collaborazione che nasce tra autore e lettore è lo "spettacolo" dell'atto, la lettura è lo spettacolo che crea l'opera come oggetto, uno svelamento, un sogno a

³²⁶ Ricerche di teorici come Sartre, Poulet o Iser, per citarne soltanto alcuni, lo mostrano.

³²⁷ W. Iser, *Der implizite Leser*, Munchen, Fink, 1972; trad. ingl. *The implied reader: patterns of communication in prose fiction from Bunyan to Beckett*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1974, p. 274

³²⁸ H.R. Jauss, *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria, vol. II Domanda e risposta: studi di ermeneutica letteraria*, tr.it. di Bruno Argenton, Bologna, Società editrice Il Mulino, 1988

³²⁹ Come l'autore che produce l'opera infatti anche il lettore è condizionato da recensioni, conoscenze e quant'altro egli viva, il tutto va a formare il suo orizzonte. L'*orizzonte d'attesa* permette, secondo Jauss, di misurare l'efficacia di un'opera che è sempre un gesto sociale, storico, nato in un sistema di convenzioni e aspettative a cui essa reagisce. In un'arte dozzinale, la distanza estetica, minima, mirerà ad una conferma consolatoria delle attese, la vera opera d'arte invece tenderà una frattura nell'abituale orizzonte. Il pericolo, secondo Jauss, è che l'originaria forza sovversiva presente nell'opera, soccomba in un secondo cambiamento di orizzonte «all'astuzia della tradizione, la quale sa superare l'originaria negatività dell'opera [...] nella perennità e nella validità canonica del classico» (Cfr. H.R. Jauss, *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria*, cit., p. 289)

³³⁰ Federico Bertoni, *Il testo a quattro mani*, cit., pp. 97-98.

cui si viene a credere, attraverso il patto che s'instaura tra autore e lettore, tra autore e spettatore. È come se attraverso il gesto della lettura l'opera fosse liberata, nel silenzio privato della solitudine in cui si legge: attraverso la lettura si apre l'opera. Allo stesso modo lo spettatore è creatore di senso di una messinscena, scrive dentro se stesso negli spazi bianchi del "non-detto", "scrive" nella durata più o meno lunga di una pausa dell'attore. Le domande sul significato di ciò a cui assiste sono domande che anche lo stesso lettore si pone su ciò di cui legge.

È necessario però notare una grande differenza: tra autore e lettore tramite del loro contatto è soltanto l'opera letteraria, mentre tra autore e spettatore vi è oltre all'opera inscenata anche l'attore che ne è il tramite scenico (senza dimenticare il regista, il disegnatore luci, lo scenografo, il costumista, il tecnico audio...).

autore → opera → lettore

autore → opera → attore (e regista) → spettatore

Si può quindi sottolineare che lo spettatore non può essere considerato come un semplice lettore, sebbene abbia con quest'ultimo molti elementi comuni. Recuperando alcune riflessioni di Poulet, possiamo scrivere che leggendo ci si appropria dei pensieri altrui, come se leggendo si pensasse i pensieri di un altro³³¹. C'è un abbandonarsi ad un "io-altro", l'io dell'autore invade la coscienza di ognuno. Ci si perde nell'opera, nel mare di un altro io, similmente a quando si è innamorati. Questo io è, nel teatro, l'io dell'autore mischiato a quello del regista e dell'attore. L'opera è al confine del considerarsi persona. Nel teatro, l'opera diviene effettivamente persona nella carne dell'attore. Nel dialogo fra due persone l'io dell'uno si mischia, in un certo senso, all'io dell'altro, attraverso il linguaggio si entra nei pensieri. Un principio simile vive e accade anche tra attore e spettatore, una sorta di "dialogo invisibile", perché è un dialogo di energie, non di parole.

5.7 Spettatore testimone del "farsi" in scena : l'esecuzione.

Il modo per re-immettere la storicità è riconoscere per la prima volta il ruolo che il lettore assume. Il lettore è colui che condizionato dalla storicità immette tale storicità nell'opera, attraverso la sua ricezione. Lo spettatore è invece chi è testimone di un processo creativo, lo spettatore è testimone di una nascita, un "PRODURSI". Lo spettatore è testimone dell'esecuzione teatrale di scena, di un "farsi" in scena e non, come nel caso del lettore, di un "già fatto".

³³¹ *Ivi*, p. 64

Valery scrive: «C'est l'exécution du poème qui est le poème.»³³² Poiché l'esecuzione di un poema è essa stessa il poema, ne consegue che a un'identica struttura materiale corrispondono tanti poemi quanti ne sono le esecuzioni. È in questa indeterminatezza il marchio delle opere dello spirito, conclude Valery³³³. Ci si avvicina in tal modo alla situazione che stava all'origine dell'opera, quella *pluralità di voci*³³⁴ che si sono offerte all'autore nel corso del suo lavoro. L'opera ricostruisce presso il lettore uno stato «analogue à l'état initial du producteur»³³⁵, l'orizzonte dell'autore. È una verifica del verso di Baudelaire d'introduzione a *Les fleurs du mal*: «Tu le connais, lecteur, ce monstre délicat,/ -Hypocrite lecteur, - mon semblable, - mon frère!»³³⁶. L'esecuzione-ricezione dell'opera crea una vicinanza tra autore e lettore, simile e fratello. È la consapevolezza della continuità di ogni tradizione, una continuità che attraversa gli animi, luoghi emotivi ed emozionabili.

La voce, cioè l'esecuzione, deve eccitare, afferma Valery, un «état affectif» di cui il testo è l'espressione verbale³³⁷. È una voce che richiama altre voci, echi vicini e lontani: osserva Anceschi che «ci possono essere poeti solitari, non poeti isolati»³³⁸ poiché «la solitudine del poeta non è isolamento [...] ma è una solitudine popolarissima» dove «le voci si richiamano fra loro»³³⁹. Queste voci sono il patrimonio di ciascun attore.

5.8 Il lavoro sullo sguardo.

Nella danza Butō è fondamentale il lavoro sullo SGUARDO. Roberta Carreri, attrice dell'Odin Teatret, ha descritto la sua esperienza di apprendistato con Natsu Nakaji-

³³² Carlo Gentili, *Poetica e mimesis*, Modena, Mucchi Editore, 1984, p. 121; cit. da P. Valery, *Première leçon du cours de poétique*, in *Ouvres*, Paris, Gallimard, 1957, vol.I, p.1350; cfr. anche *ivi* pp. 118-124.

³³³ *Ivi* p.122

³³⁴ L'indeterminatezza corrisponde «à la pluralité des voices qui se sont offertes à l'auteur pendant son travail de production». (cfr. *ivi* p. 122; cit. da P. Valery, *Première leçon du cours de poétique*. cit., p.1350)

³³⁵ *Ivi* p. 124; cit. da P. Valery, *Première leçon du cours de poétique*. cit., p. 1357

³³⁶ Cfr. Charles Baudelaire, *I fiori del male*, trad.it. Luigi De Nardis, Milano, Feltrinelli, 1991: «tu lo conosci, lettore, quel mostro delicato,/ - Ipocrita lettore, - mio simile, - mio fratello!»

³³⁷ C. Gentili, *Poetica e mimesis*, cit., p. 122

³³⁸ L. Anceschi, *Gli specchi della poesia*, Torino, Einaudi, 1989, p. 81

³³⁹ *Ivi*, p. 94

ma³⁴⁰. L'indicazione iniziale fu di rilassare i muscoli degli occhi per arrivare allo sfuocamento dell'immagine. Riporto le parole della danzatrice: «Non vedi più ciò che ti sta davanti, non lo puoi vedere, non ti interessa. Non importa dove vanno i tuoi occhi, tu cerchi solo di vedere dentro di te. Il tuo sguardo non si rivolge verso l'esterno, ma verso l'interno»³⁴¹. Nakajima persegue una precisione che è mentale. Il danzatore Butō «non rappresenta un personaggio bensì il suo fantasma, la sua ombra»³⁴². Nel mondo occidentale, la danza è ciò che si vede fare al corpo, ma la vera danza, osservava Kazuo Ohno³⁴³, «è ciò che accade dentro il corpo del ballerino»³⁴⁴. Ciò che egli invitava a sperimentare è il contatto con il *kokoro* (il cuore-anima, dove hanno sede i sentimenti) nella camminata e nei *ma*, cioè i momenti di immobilità in cui persino la respirazione è bloccata, mentre la mente è nell'azione, gli occhi «devono essere buchi, non devono vedere niente. Quando gli occhi non guardano, lasciano trasparire il *kokoro* ovvero il centro: il cuore-anima»³⁴⁵. In tal modo l'energia interiore può muoversi liberamente, senza che il corpo nasconda la sua danza: il movimento non è quindi “vedere” il proprio corpo da fuori, ma “sentirlo” da dentro.

L'attore deve stringere con continuità l'intenzione, lo SGUARDO dell'oltre verso l'Oltre, non può permettersi di piegare la vista in direzione del suolo (se non per un motivo ben preciso), poiché allo stesso modo l'energia scenderà, lo spettatore si adagerà a terra e la costruzione messa in scena crollerà. Lo sguardo, cioè l'energia, deve sempre rimanere “up”³⁴⁶, ovvero teso (una tensione positiva che non è affatto rigidità). Lo spettatore deve essere incuriosito dal luogo che l'attore sta ammirando: un'intenzione esplicita nello sguardo dell'attore, che come la stessa voce, è ponte verso un esterno vicino e lontano, e nel contempo, verso una profonda interiorità. È tensione e mistero, è corsa anche nell'immobilità. È ponte verso l'atto.

³⁴⁰ Danzatrice Butō, allieva e collaboratrice di Tatsumi Hijikata.

³⁴¹ Roberta Carreri, *Tracce*, Milano, Il principe costante, 2007, p. 134

³⁴² *Ivi*, p. 139

³⁴³ Danzatore e pedagogo giapponese, fondatore insieme a Tatsumi Hijikata, con cui iniziò a collaborare nel 1954, della danza Butō.

³⁴⁴ Roberta Carreri, *Tracce*, cit., p. 134

³⁴⁵ *Ivi*, p. 135

³⁴⁶ Cfr. Appendice II *Diario della mia prima sessione di lavoro*.

5.9 Lo “spett-attore” (di un intimo atto pubblico).

Spinto da una curiosità di vita, l'attore deve essere portato oltre, rimandato continuamente in un al di là che lo tiene vivo. In quest'ultima condizione egli lega a sé lo spettatore (o “spett-attore”). L'attore è come se andasse oltre il pubblico. Ed è forse l'idea stessa di pubblico che è necessario superare (lo aveva già inteso Grotowski). Attraversando quest'idea si accompagna lo stesso pubblico oltre sé, verso quel luogo che l'attore mai deve perdere di vista: ecco che lo spettatore diviene spett-attore. Infatti l'attore sacrificando se stesso mette in gioco lo spettatore. Quest'ultimo, partecipando con la propria energia in teatro *al* teatro (creando quel “dialogo invisibile” tra attore e spettatore³⁴⁷) e con il proprio pensiero che continuerà fuori dal teatro stesso (col proprio porsi domande) potrà considerarsi uno “spett-attore”.

Tale *attitudine attoriale* è realizzata soltanto durante la messinscena. Il momento della lettura ne è infatti un momento del tutto simile (ma come abbiamo detto non identico) precedente alla scena. Lettura e scena sono entrambi luoghi di solitudine, ma popolati dalle voci degli autori e dei ricordi personali di ciascuno dei presenti. Però, mentre la lettura è un momento di raccoglimento solitario, esente dai timori di sguardi indiscreti e quindi lontano dai timori della censura individuale, nello spazio della scena, l'attore che si denuda (nel senso grotowskiano) getta coraggiosamente le proprie protezioni, le proprie maschere, pubblicamente e non in un atto privato come accade durante la lettura: un intimo atto pubblico (la messinscena), non più un intimo atto privato (la lettura).

5.10 L'attore: la “barra trasversale” *traccia della propria libertà*.

Dopo Nietzsche la necessità di superare la metafisica occidentale viene sviluppata da Derrida, le certezze fondanti divengono illusorie. È rifiutata l'idea dell'essere come presenza e il «fonocentrismo» che nella cultura occidentale, da Platone in poi, ha subordinato la scrittura all'autorità parlata. Questo essenzialità di carattere della voce «diventa evidente in quella che Derrida chiama l'esperienza dell'“intendersi-parlare”: parlando io mi sento parlare e mi capisco, sento e capisco ciò che dico e mantengo il controllo di ciò che esprimo».³⁴⁸ Contrariamente al pensiero dell'anima e alla parola parlata durante le quali il soggetto è presso se stesso, la scrittura sfugge al controllo dell'autore perché capace di circolare in sua assenza. In una struttura logocentrica, dominata dalla vicinanza della voce alla presenza piena, la scrittura scade a ruolo di tecnica rappresentativa. Nella tradizione occidentale la

³⁴⁷ Cfr. p. 90

³⁴⁸ <http://lgxserver.uniba.it/lei/filosofi/schedeopere/derrida.htm>. Saggio a cura di Roberto Terzi.

voce gode infatti di una posizione primaria perché percepita e vissuta come qualcosa di presente (in quanto immediatamente evidente). La scrittura invece risulta essere caratterizzata dall'assenza totale del soggetto (o dei soggetti) segnando il gioco di due assenze, due posti vuoti: quello di chi segna, dello scrittore, e quello del referente: il testo scritto vive di vita propria. La voce è presenza, mentre la scrittura è assenza, negazione della presenza.

La decostruzione sfrutta il potenziale sovversivo degli elementi scritti ma non dicibili (la punteggiatura, le spaziature, le virgolette, i corsivi ecc.). È questo 'non-detto' che interessa a Derrida e potrebbe interessare all'artista (soprattutto all'attore-artista). Dentro o fuori? Prima o dopo? La risposta è «né l'uno né l'altro», ma lo spazio che è tra l'uno e l'altro, la 'barra trasversale' che divide l'opposizione (nella scrittura 'dentro/fuori' metto tra l'elemento 'dentro' e l'elemento 'fuori' l'elemento 'barra trasversale': la risposta è in 'quella barra'), l'interlinea, l'indecidibile, ciò che non sopporta la decisione, in opposizione alla tradizione filosofica, che ha fondato la propria attività speculativa sull'esistenza di coppie concettuali che si risolvono dialetticamente.

Vorrei riportare queste riflessioni al campo teatrale. L'attore istruito dal regista avrà già tutte le risposte, ma sarà invece l'attore che possiede delle domande a cercare. In quella 'barra trasversale' vive la libertà dell'attore e della sua parola *nel* palcoscenico. Tra qualcosa che accade e qualcosa che è già accaduto, tra qualcosa che accade e qualcosa che invece è fatto accadere.

Il termine francese *différance*, usato da Derrida è scritto con la lettera "a" in sostituzione della lettera "e" della forma corretta *différence*, nuova forma che non ha conseguenze fonetiche percepibili. La terminazione "-ance" per altro, è propria di parole che, formate sul participio presente, restano sospese tra l'attivo e il passivo. È in tale sospensione che vive il significato, in quell'apnea del respiro: "*différance*" sotto-linea che l'essere nel linguaggio diventa altro da sé, si rende presente e assente nello stesso tempo, diventa segno, traccia.

L'attore durante la messinscena diviene altro, diventa atto, significato nel suo farsi. Lo spettatore, come nella forma del participio presente, è sospeso lui stesso, poiché vede davanti a sé l'attore che rimane in sospensione tra qualcosa che accade e qualcosa che è già accaduto, tra qualcosa che accade e qualcosa che è fatto accadere. Questa esperienza di confine segnala il limite che l'opera testuale non può permettersi di varcare, poiché al di là esiste soltanto quello spazio chiamato teatro, ed un lettore sarebbe costretto ad abbandonare se stesso per essere altro. Varcata quella soglia un lettore non può essere altro che spettatore.

La parola del palcoscenico è questo incontro 'parola scritta/parola parlata', è quella 'barra trasversale', è lo spazio non colmabile ma possibile tra le due parole, l'in-

chiostro che si tramuta in voce. Il palcoscenico è lo spazio di questa battaglia, una battaglia invisibile ma reale.

5.11 La voce sul palcoscenico.

Il rapporto instaurato tra uomo e habitat, il suono uscito dalla bocca umana capace di collegare l'uomo all'ambiente, hanno qualcosa di magico. Il linguaggio parlato nasce all'interno del nostro corpo, ma è in grado di modificare il mondo fisico intorno a noi.

Esaltando l'oralità si ha la sensazione che "sia la coscienza a parlare": voce e coscienza in una stessa emissione. E' per questo che la parola scritta è parola morta in confronto a quella parlata.

Secondo Derrida il primato nell'ambito del linguaggio non è da attribuirsi alla parola parlata, come insegna Platone, bensì alla parola scritta che ha una sua oggettività, legame indissolubile col 'soggetto-autore' e col 'soggetto-destinatario', ed è comunque autonoma e concreta. L'attribuzione di tale primato però, non significa che nella scrittura si manifesti quella verità che attraverso la lingua parlata non era possibile cogliere. Alla base del ragionamento sta sempre la convinzione che per noi uomini non sia possibile conoscere la verità in quanto tale: abbiamo soltanto indizi attraverso cui tale verità si tradisce, tracce, indizi dell'essere. Il testo scritto è traccia della lontananza dell'essere, della sua evocazione, la scrittura è assenza, il testo è autonomo.

La parola scritta, traccia che sopravvive alla morte dell'autore (e del destinatario), da un lato è parola morta, in confronto alla parola parlata, ma è anche e soprattutto vita eterna della parola.

Lo «"stato di morte" della parola nel libro ne assicura la presenza nel tempo: si apre la possibilità di una nuova vita, dell'immortalità»³⁴⁹. Invece «ciò che viene detto a voce muore nell'istante stesso in cui è pronunciato»³⁵⁰, la parola risulta perciò essere fragilmente legata all'attimo di tempo in cui è espressa, e la scrittura deve considerarsi una forma di lotta contro la morte. Lo scrittore, in quest'ottica, diviene uno strano guerriero che lotta contro la fine inevitabile, nel tentativo di trascendere le miserie umane ed oltrepassare il buio della dimenticanza. È possibile per noi giustificare brevemente la nascita della parola scritta riportando le parole di Pasolini:

³⁴⁹ Maria Vertova, *Scrittura e morte*, articolo presente al link:
<http://www.filosofia.unimi.it/ermesnet/iperlab/index.php?cid=67&linkfrom=104>.

³⁵⁰ *Ibid.*

«Finita la parola, resta il libro», conservare la memoria di qualcosa ci rende semplicemente umani.

LA VOCE UMANA COME PARTO.

Ma allo stesso tempo attraverso la scrittura la parola muore, essa non è più “evento” vivificato dalla voce, ma è qualcosa di fissato indissolubilmente allo spazio del foglio. Cambiando semplicemente l’intonazione della voce possono essere trasmessi differenti significati, è una qualità che rende la *VOCE* unica. «L’unicità della voce è un dato incontrovertibile dell’esperienza»³⁵¹. La voce non inganna. Una persona inganna, ma la voce no. Le sue inflessioni, il suo timbro, perfino le sue pause, i silenzi ci parlano del suo possessore e ci permettono di riconoscerlo e conoscerne le intenzioni. Al telefono siamo in grado di riconoscere chi ci chiama, ma non lo stiamo vedendo, spesso basta la sua voce, nemmeno ci occorre che si presenti.

«La voce è suono, non parola. Ma la parola costituisce la sua destinazione essenziale»³⁵². Il pregiudizio è che, «al di fuori della parola, la voce sia un resto insignificante. [...] Si tratta invece di un’originaria eccedenza»³⁵³. L’ambito della voce eccede quello della parola. Nella voce esiste “un di più” rispetto alla parola. Per questo il neonato può essere capito dal genitore: non usa parole, ma usa la sua voce, si potrebbe dire che usa significati. Non si nasconde, ma segnala la sua esistenza, accostando voce e respiro, ambedue emessi dalla bocca. Le vibrazioni speciali che la voce può assumere in un palcoscenico sono espressione di questa sua vivace peculiarità. Esiste quindi un’ulteriore prospettiva di osservazione: il fatto che la scrittura sia radicalmente “seconda”, ripetizione della lettera, e non voce originaria che accade in prossimità del senso. «Una voce significa questo: c’è una persona viva, gola, torace, sentimenti, che spinge nell’aria questa voce diversa da tutte le altre voci», sono parole di Italo Calvino³⁵⁴. Sul palcoscenico si guarda alla carne, alla voce in quanto umana presenza. Se nel palcoscenico si assiste ad un “processo in atto” (e non ad un oggetto, seppur artistico) ciò a cui prestare attenzione nella nostra analisi, non diventa il testo scritto in quanto elemento statico, ma il suono nella sua caratteristica dinamica. Il suono si caratterizza non come essere ma come

³⁵¹ Adriana Cavarero, *A più voci*, Milano, Feltrinelli, 2003, p. 15

³⁵² *Ivi*, p. 19

³⁵³ *Ibid.*

³⁵⁴ Italo Calvino, *Un re in ascolto*, in Adriana Cavarero, *A più voci*, cit.

«divenire»³⁵⁵. Nel suo continuo cambiamento, potremmo avvicinare il suono all'atto teatrale, che vive del suo essere "processo in atto", e quindi la voce, in quanto gesto vocale, atto vocale, potrebbe essere l'urlo del teatro, della sua vitalità, nella presenza dell'attore in scena. La voce dell'attore verrebbe a segnalare l'identità propria del teatro e, allo stesso tempo, il suo gesto di riscatto nei confronti della crisi. La voce, e non la parola detta, ma la semplice voce, in quanto presenza del corpo parlante, evidenzerebbe l'unicità della messinscena come "processo" teatrale, come forma in divenire, come "*PARTO*" a cui lo spettatore decide di assistere.

5.12 Apologia del teatro.

Nel teatro non c'è qualcuno che ci racconta, ma qualcuno che rappresenta, cioè non vi è filtro del narratore. È l'illusione che il filtro non ci sia, che ciò che si vede sia vissuto da quelle persone, davanti alle quali noi siamo fortunati testimoni o casuali spettatori, immersi in un luogo speciale dove il tempo s'illude con noi: il teatro. O forse il sacrificio di questi attori, ripensando a Grotowski, cancella l'illusione e lascia soltanto la realtà. Da quelle persone, da quello specchio, impariamo qualcosa su noi stessi. Il teatro e la letteratura sono mondo. La fantasia è mondo. Ogni opera è un mondo fittizio che ha per tema e soggetto la realtà. E nella realtà abita l'uomo. Nel "prodursi" dell'atto teatrale sul palcoscenico, l'umanità riconquista il proprio spazio.

All'interno di questa strana sala da ballo che è il mondo, qualcuno vuole fare arte. E a chi mi chiede quale sia la situazione di chi porta avanti una scelta del genere, posso rispondere che si è senza fiato. Non possiamo che creare giardini, recinti dove si difendono queste cose, delle zone di resistenza, forse con la sola certezza di non aver niente... ma non è per il denaro. Si lavora in un contesto contrario e senza premi, perché l'arte non ha un vero dio a proteggerla. Ha soltanto il proprio destino.

³⁵⁵ Adriana Cavarero, *A più voci*, cit., p. 48

Appendici

Si deve notare che Protagora e Platone, per quanto diametralmente opposti, sottolinearono ciascuno a proprio modo l'importanza dell'educazione. Uso questo termine non nel suo senso contemporaneo di istruzione scolastica formale ma nel suo senso antiquato, nell'antico senso greco: per paideia i greci intendevano l'educazione, la formazione [...], lo sviluppo delle virtù morali, il senso della responsabilità civica, della cosciente identificazione con la comunità, i suoi valori e le sue tradizioni.

Moses I. Finley

*We don't need no education / We don't need no thought control /
No dark sarcasm in the classroom / Teachers leave them kids
alone / Hey teacher leave us kids alone / All in all it's just another
brick in the wall / All in all you're just another brick in the wall.*

*Non abbiamo bisogno di educazione / non abbiamo bisogno di
alcun controllo del pensiero / nessun cupo sarcasmo in classe /
insegnanti lasciate stare i ragazzi / ehi, insegnante lascia stare i
ragazzi / Dopotutto è soltanto un altro mattone nel muro / dopo-
tutto siete solo un altro mattone nel muro.*

Pink Floyd, The Wall

Appendice 1

La vocalità della mia pelle. La mia esperienza d'insegnante di canto.

Gutta cavat lapidem.

Goccia a goccia si scava la pietra.

6.1 Presentazione di un *training* vocale. Psicologia della lezione.

A conclusione della presente indagine sulla “voce nel palcoscenico”, riporto, in queste sincere parole, la mia quotidiana esperienza nella pedagogia della tecnica vocale perché sia d'utilità al lavoro di altri.

In vari ambiti, spesso appare la parola *training*. Soprattutto a seguito del percorso di formazione teatrale ne ho compreso il significato, ed è venuto per me naturale adattarlo a un percorso formativo di ambito vocale. La traduzione della parola inglese *training* è possibile, nella lingua italiana, accostando termini quali ‘allenamento’ e ‘tirocinio’ (si noti la delicatezza delle sfumature che i due termini possono portare).

Trattare la voce deve preparare ad un meccanismo aperto, un movimento di piccoli e pazienti passi: i progressi avranno un sapore più intenso, e gli errori non potranno diventare pericolosi perché si avrà possibilità di recuperarli in tempo. Durante le lezioni l'approccio è a un'idea d'insegnamento non rigido: credo infatti sia preferibile parlare di “sperimentazione di un training vocale”, un percorso che insieme porti allievo e maestro alla crescita, un *modus operandi* che pur possedendo una base solida, sia in grado di plasmarsi sull'identità dell'allievo. Chi sta di fronte all'insegnante è soprattutto una persona, così come lo è il maestro.

Essendo l'ascolto il fondamento di qualunque insegnamento e apprendimento, esso non può essere di certo sottovalutato. Tutto, anche ciò che accade fuori dall'aula di lezione, sarà parte della lezione stessa perché parte della vita della persona, e potrà sostenere la crescita individuale: l'ascolto è anche ascolto di ciò che accade fuori dall'aula di lezione, dentro l'anima dell'allievo... i mari di quell'anima emergeranno comunque nelle tensioni del corpo e della voce (ecco perché vorrei fosse misurato il peso di una certa “PSICOLOGIA DELLA LEZIONE”). La voce è di corde sensibili, non solo all'umidità, come le corde di una chitarra, una voce è sensibile ai pensieri, ai presentimenti, a ogni forma dell'umano. E non possiamo esserne sordi.

Quando una voce risuona *all'interno di un “contenitore”*, sia esso un discorso o una canzone, questa *vive in quel dialogo, la voce non esiste da sola, ma assieme...* agli altri strumenti, sui quali essa *si appoggia: non è mai un monologo*. Anche la voce in

assolo è un dialogo speciale con i ritorni, gli echi che l'ambiente lascia passare (intendendo per 'ambiente' anche e soprattutto i potenziali ascoltatori, *l'uditorio*). Le *lezioni* divengono un momento di dialogo intimo tra allievo ed insegnante, sono parte di un percorso formativo e creativo, sono un angolo di vita vera, un'anomalia che dilata il tempo del reale. Durante la lezione, dialogando dei propri pensieri, vengono aperte nuove possibilità alla voce stessa: "la voce sono le persone", le persone sono la propria voce.

6.2 Le dinamiche della voce.

L'insieme del lavoro dovrebbe essere al servizio del gruppo, essere in grado di andar oltre le individualità, verso un ascolto sano e pulito gli uni degli altri. Lo spirito deve divenire più alto della realtà che c'insegna a vivere per noi stessi. Il canto insegna alla vita e alla morte. Una canzone è inno alla vita e celebrazione e saluto e addio. In una canzone possiamo vedere la nostra vita scorrere, fluire e poi finire dopo soli quattro minuti: una canzone può essere una vita di quattro minuti. Il riassunto di anni in quattro onesti e sottili minuti.

Il punto è sempre chiederci cosa possiamo imparare... per migliorare noi stessi. Essere coscienti di ciò che siamo, di cosa si muove dentro, il lavoro drammaturgico interiore, il movimento di diaframma, dei muscoli invisibili all'occhio ma ugualmente esistenti che sono nel nostro corpo, che arrivano a mescolarsi con la nostra anima e per questo riescono a risvegliare sensazioni che erano coperte da vestiti ormai logori... questo dovrebbe essere il vero abuso! Divenire incoscienti di noi, che non è "non essere coscienti", ma piuttosto un perdersi nei luoghi che non siamo abituati ad esplorare. I luoghi del NON, delle nostre paure, per affrontarle e così superarsi. Indagando quegli spazi indaghiamo noi stessi e la nostra vera voce, ed impariamo ad essere più sinceri. Potremmo definire l'ottimo artista come colui che è capace di esser sincero pubblicamente? Vuole essere e rimarrà una domanda aperta.

Il teatro, da *teatron*, è luogo... luogo di una visione. E il canto è un luogo. Lo spazio non è mai uno spazio vuoto, perché vi è sempre una voce, basta ascoltare, tendere l'orecchio. È in antitesi a ciò che ci viene insegnato, per farci insensibili alle cose vive e più sensibili ai prodotti di consumo. Siamo vittime "quasi-consapevoli" e il canto è un nostro modo di reagire, è uno dei nostri sacrifici. Il canto ha come fulcro centrale ascolto e silenzio (che non è mai silenzio). Come nella voce di un poeta ci sono quelle di tutti i poeti da lui letti, così esiste sempre un coro in ogni voce umana, che la rende differente dalle altre, perché ogni voce è una vita differente da altre vite, che vive delle vite incontrate nella propria strada. Il respiro ci accomuna come individui. Ben presto accettiamo che siamo individui diversi, capaci però di ascoltare

tali diversità scoprendone il senso positivo, se ne esiste l'effettiva volontà. Siamo popoli di voci e un popolo di respiri. E tale respiro ci accomuna come popolo.

6.3 Il Rilassamento.

Durante la prima fase di apprendimento non sarà importante il suono della voce, ma *il punto di riferimento sarà soltanto il corpo, che dovrà vivere con naturalezza ogni gesto vocale*. Nel mondo in cui siamo immersi o in cui ci immergiamo, rilassarsi è principio essenziale per ogni emissione vocale (che è, allo stesso modo, emissione di noi). La voce è un fiume che scorre nel mondo, è il nostro modo di vivere, le abitudini ormai somatizzate di cui siamo succubi, i sogni che lasciamo crescere per lasciare crescere la speranza verso qualcosa. La voce diviene quindi questo lancio verso una speranza, *l'immagine* che dobbiamo tenere davanti ai nostri occhi se vogliamo essere creduti, quando andremo ad esprimere noi stessi (sia esso in una canzone o comunque su di un palcoscenico, sia esso in un incontro privato con una o più persone). Essenziale sempre rimarrà il rilassamento. Cosa può aiutare noi, individui "fatti" di storie e attimi che ci hanno cambiato, a riscoprire momenti di tranquillità? O quantomeno a creare situazioni "tese" al rilassamento? Ho scelto di scrivere "tese", poiché non credo sia possibile per la cultura occidentale essere completamente svuotata da tensioni. E nemmeno credo sia corretto abbandonare tale tipicità del *modus vivendi* occidentale. Preferisco trovarne un uso equilibrato: esiste una tensione animale, di sfida (verso il meglio), di scuotimento, un senso di risveglio dal sonno in cui ci lasciamo morire ogni giorno presi dal ritmo consumistico; è una tensione verso l'Altro, l'infinito, la soddisfazione; è tensione verso il divenire, la coscienza che tutto è in cambiamento costante, e che la stabilità è un'illusione che ci siamo costruiti per combattere la paura dello sconosciuto.

6.4 Il Movimento interiore.

Il movimento nasce sempre da disequilibrio, nell'equilibrio non c'è movimento fisico visibile. Soltanto alzando un piede da terra possiamo fare un passo, non mantenendoli entrambi a terra fermi. Ecco ciò che intendo come "tensione" quale gesto del divenire: è *movimento vocale*. La profondità del movimento viene recepita dall'osservatore e trasformata in attenzione. Cantare non è mai soltanto cantare, così come dire alcune parole non è mai soltanto averle dette, c'è di più. Quando un corpo è fermo all'occhio, in realtà non lo è mai completamente. Al di là di qualsiasi discorso fisico-corporeo di movimenti millimetrici (e forse impercettibili finché si resta ad una certa distanza), è possibile avvertire le vibrazioni dei *movimenti interio-*

ri che alimentano la persona: le funzioni vitali ancora sono abili e attive, e il cuore battendo è movimento, come quelle vibrazioni. Vive.

Libertà dalle tensioni per usarne la "tensione"! Il rilassamento ne è la chiave. Si sente parlare spesso di "soffio vitale", in occasioni anche laiche e non religiose, perché in esso esiste un legame profondo con la vita: il respiro è segno di vita. È la culla del suono, il suo fondamento fisico. Una persona che muore si dice spirata: l'ultimo respiro, l'ultima parola se ne sono drammaticamente andati. La fisicità e l'energia della vita corrono nel respiro.

6.5 Il Respiro e alcuni cenni di fisiologia del respiro.

Quando ci sia alza al mattino, la prima cosa che facciamo è ciò che non smettiamo mai di fare. Mai. Se pensiamo al respiro, l'immagine che si presenta a noi è quella dei polmoni, nei quali avvengono gli scambi gassosi necessari alla nostra sopravvivenza. Ma i polmoni sono soltanto passivi contenitori del carburante che è l'aria, sono invece i muscoli a sostenere la respirazione. Ad un primo approccio basti nominare diaframma, muscoli toracici e addominali, non mi addenterò nei particolari muscolari in questa mia sorta d'introduzione.

Mi permetto però di condividere con chi legge la sensazione che provo e ho provato, nei miei primi studi, verso quell'illustre sconosciuto che è il diaframma. È possibile immaginare il diaframma come una mano gigante, orizzontale, aperta, col palmo verso il basso, leggermente curva, sotto i nostri polmoni, agganciata, in tutta la circonferenza, tra la parte addominale e quella toracica. Si muove, pulsa, come una medusa che nuota nel mare, si apre e si chiude, è come una pompa che pompa aria nel materassino.

L'innalzamento della serie delle costole superiori dà luogo alla cosiddetta *respirazione costale clavicolare* (dannosa nel canto), quella che spontaneamente è evidente quando siamo ansiosi e alziamo le spalle; lo spostamento laterale delle costole inferiori, invece, alla cosiddetta *respirazione costo-diaframmatica* (essenziale per la voce cantata). È un sistema motorio i cui elementi costitutivi sono il diaframma, le costole inferiori (mobili) i muscoli intercostali e addominali. «Durante l'*inspirazione* l'aumento del torace comporta l'abbassamento del diaframma, che viene così a premere contro le pareti dell'addome, facendolo sporgere (per cui si parla anche di respirazione addominale). Il contrario avviene in fase espiratoria. Mentre la discesa del diaframma durante l'*inspirazione* è causata dalla contrazione della sua muscolatura, *per la sua risalita, durante l'espirazione, è necessario l'intervento dei muscoli addominali*, che premono contro di esso i visceri contenuti nell'addome:

diaframma e muscoli addominali sono quindi tra loro antagonisti»³⁵⁶. È su questo meccanismo che si basa la tecnica dell'appoggio. Così come per costruire una casa sono necessarie le fondamenta, per costruire la voce è necessario l'appoggio. Altrimenti essa cadrà. Non soltanto nella gola, ma nella dimenticanza. Una voce che non resta all'ascoltatore, che non lo penetra, non potrà divenire ricordo. Con ciò non si pensi che una voce di gola non possa essere comunque interessante, importa la coscienza dell'atto che si compie, l'istinto vocale guidato dal talento. Altro argomento è però la salute, la cura e il rispetto di ciò che rovinato non potrà più essere aggiustato. Questi muscoli invisibili, queste dinamiche che trasformano il corpo umano in strumento, sono esperienze che fanno parte dell'ovvio, della vita umana, non appartengono alla categoria del misterioso. Mi pare sorprendente: questa lotta continua e "bilanciata" tra diaframma e muscoli addominali permetterà alla nostra voce di uscire. E ricordare al mondo che possiamo esistere.

6.6 Le cause di una respirazione ridotta, ovvero contratta.

Dal momento della nascita in poi, il nostro essere subisce costantemente delle modificazioni. Il neonato sgambettante inizia a fare i conti con la realtà esterna: egli non è più un tutt'uno con l'organismo della madre, col protettivo grembo materno che gli forniva tutto ciò di cui aveva bisogno. Ora capita che le sue esigenze non vengano immediatamente soddisfatte, ma che vi siano anzi dei tempi d'attesa. Il neonato conosce due emozioni che non lo abbandoneranno mai più per l'intera vita: l'incertezza (che diverrà insicurezza) e la paura.

Così in maggiore o minore misura, secondo il peso delle nostre esperienze infantili, ogni volta che siamo frustrati per qualcosa (o frustati da qualcosa...) sperimentiamo nuovamente quelle antiche paure, che nel corpo si esprimono con contrazioni muscolari "di difesa". Queste contrazioni, che diventano croniche, interessano muscoli del tronco, quindi proprio quelli della funzione respiratoria. Col passare degli anni, le spalle sono sempre più contratte, il dorso si irrigidisce, la colonna vertebrale perde gran parte della sua mobilità, e il diaframma "si fissa" nella sua escursione minima. S'impara a "ri-fare" ciò che già sapevamo fare appena messi al mondo. Recuperando una reminiscenza che portiamo dentro, da neonati, quando la respirazione costo-diaframmatica ci permette di emettere urla che raggiungono frequenze capaci quasi di frantumare i vetri. Rimangono in noi le ceneri nei processi più istintivi. Da noi stessi, da quei processi, possiamo imparare, quando piangiamo o ridiamo e quei meccanismi si risvegliano.

³⁵⁶ Antonio Juvarrà, *Il canto e le sue tecniche*, Milano, ed. Ricordi, 1989, pp. 27-28. Se ne suggerisce la lettura, per un primo approccio tecnico metodologico alla voce.

6.7 La Ginnastica della voce.

L'esercizio sull'emissione è essenziale per trovare una costanza sonora, un'emissione continua, sostenuta, poiché la voce è strumento e su ogni strumento è necessario esercizio.

Esiste nel cantante la particolare *coincidenza di strumento musicale (il tramite dell'espressione) e musicista (la fonte di tale espressione)*, di mezzo e utente che fa uso del mezzo. Come se potessimo immaginare una chitarra suonare da sola, o le dita del pianista non necessitare dei tasti per creare ad ogni loro movimento le note. E sarebbe comunque una realtà differente: la musica è nell'anima di chi la suona, la voce non la si vede suonare, ma le dita, le mani, sono viste dagli occhi del musicista, o possono comunque essere rappresentate dal tatto, mentre la voce è soltanto sentita. *La fonte del suono non si vede.* È uno strumento, la voce, talmente scavato dentro, che a volte si arriva a percepirlo paradossalmente lontano: *la percezione di ognuno della propria voce è differente da quella che hanno gli altri.* Basta ascoltarci in una registrazione: in un primo momento non riusciremo a credere che la nostra voce possa suonare così. Non ci riconosceremo. Dovremo abituarci alla percezione diversa della nostra voce. La percezione di noi allo specchio, le prime volte ci scuote, non sempre e non tutti sono capaci di sostenere la propria immagine allo specchio. Spesso serve imparare a riconoscersi, sono meccanismi per creare una coscienza di noi. Ascoltare una registrazione della nostra voce ci abitua a sapere chi siamo. Lo strumento voce del cantante, *non smette mai di suonare*, non lo si può appoggiare nella custodia. *La custodia di quello strumento siamo noi stessi.*

I cantanti, gli attori (e in un certo modo anche oratori che salgono su un altro tipo di palco, quali i professori e gli avvocati ad esempio...) che abitualmente sfruttano "l'apparato fonico" umano, *sono atleti* e come ogni atleta devono mantenere i muscoli allenati: le corde vocali sono muscoli la cui elasticità va sostenuta attraverso allenamenti quotidiani. E con esse ogni muscolo chiamato all'opera nell'uso della voce (si prenda per esempio il diaframma durante respirazione e appoggio).

Il nostro orecchio informa, tramite le vibrazioni che l'ambiente ci restituisce, il nostro cervello. Noi dobbiamo *allenare l'ascolto*, questo scambio d'informazioni continuo, imparare a "vedere" col nostro udito i colori e le differenze che tornano dall'ambiente. È importante notare che parlo di differenze.

Ad esempio per una persona che abbia *problemi d'intonazione*, è preferibile capire cosa "non è" un suono, piuttosto che cosa esso sia; focalizzare la sua attenzione alle differenze dei suoni piuttosto che tentare di capire ciò che è quello che non si conosce. Sentire che un suono è differente da un altro sarà utile, per arrivare a capire che un suono non è questo ma quello, e quindi arrivare ad essere intonati. Le persone non intonate devono essere semplicemente educate, con tanta pazien-

za (di insegnante e allievo) ed esercizio (da parte dell'allievo), sono rare le persone biologicamente stonate, cioè con problemi fisiologici. Una persona può sembrare stonata quando invece è semplicemente timida o non educata al suono. Si consideri che anche i cosiddetti "intonati", se sottoposti ad intervalli di tono lontani dalla propria abitudine, possono essere portati all'errore, devono semplicemente educare il loro orecchio a questo nuovo intervallo di tono.

ESERCIZIO: "La tenuta del suono". Inspirare, ed in seguito intonare un suono, senza vibrarlo, tenendolo fino alla fine del fiato, mantenendo la stessa altezza del tono d'attacco (con l'aiuto di un piano, uno strumento accordato, o un accordatore).

6.8 La Cura della propria voce.

Se tutti gli altri strumenti sono esterni al nostro corpo, la voce è dentro di noi. E ne dobbiamo avere cura. Quando un *performer* (attore o cantante... o professore... o politico... o quant'altro) ha la voce a pezzi, non può accordare le corde o cambiarle come succederebbe per una chitarra, o cambiare addirittura lo strumento. È una parte di sé che è malata. La cura è quindi la stessa che si dovrebbe avere nei riguardi di una pianta, da innaffiare quotidianamente, che ha bisogno di luce, di respirare, di ombra, di calore, di frescura. O come un vaso di cristallo, molto fragile e da maneggiare con attenzione, poiché si può rompere e se rotto non è possibile rimetterlo insieme: è perso. Il principio di non perdere la propria voce è del tutto simile all'idea di non perdere la propria vita perché unica. La voce è la nostra prima figlia. La voce è da amare. È rispetto per noi stessi.

6.9 La Dinamica della voce.

La voce è viva, la voce è carne. La carne si sente. Esiste il bisogno di toccare la carne e così la voce. Dobbiamo imparare ad essere capaci di vivere la voce come viviamo la vita, coi pianissimi e i fortissimi, così la voce deve uscire dal nostro corpo, così anche noi dobbiamo uscire da esso. Uscire dal proprio corpo. Proiettarsi. Bucare lo spazio e la realtà. Questa è ciò che io intendo per dinamica della voce.

6.10 Consigli per lo studio.

Si consiglia sempre l'uso del registratore per ascoltarsi, che insieme allo specchio serve da punto di riferimento per avere maggiore consapevolezza di sé dal punto di vista fisico e acustico. Con questi strumenti si può velocizzare di molto il processo di trasformazione da "ciò che sembra" a "ciò che è".

L'aiuto di un buon insegnante è determinante per capire e controllare il complesso meccanismo vocale e per stimolare le potenzialità dell'allievo, ma non è dispensatore di talento. La natura non va sottovalutata, è chiaro, non si educa un cantante straordinario se non è straordinario in potenza. È imprescindibile l'importanza del dono che ogni persona possiede all'interno della propria diversità. È in quest'elogio che siede la forza di ciascuna persona e, nel caso del canto, di ciascuna voce. Paradossalmente anche una voce molto "brutta" può essere considerata "buona", proprio per questa sua eccessiva bruttezza o brutalità. Ciò che non è mediocre è estremo. È perciò possibile che una "brutta" voce sia "interessante", termine più utile che quello di "bellezza", per definire le potenzialità di una vocalità.

Si chiarisca che il puro talento non basta, l'intelligenza è altrettanto necessaria per non disperdere la naturale predisposizione. Ed intelligenza è anche costanza, disciplina. E la disciplina o è quotidiana o non è.

6.11 Cercare.

Cercare non porta per forza a trovare, può portare anche soltanto cenere. Qualcosa che prima era presente e di cui sono rimasti soltanto vuoti ricordi. Ma dobbiamo imparare che i ricordi mai sono vuoti. Rimangono in noi, e rimangono per essere scoperti.

6.12 La verticale sonora³⁵⁷.

L'esercizio³⁵⁸ che segue fu significativo per l'uso che ne feci nelle lezioni di canto agli studenti: mi aiutò a 'iniziare' una sorta di 'filosofia del suono' che in parte ho tentato di esporre, in queste mie pennellate di parole.

³⁵⁷ L'esercizio, utile a costruire la cosiddetta 'verticale del ruolo', è legato a quelli presenti ne *La matematica dell'attore*, alle pagine (pp. 77-85) scritte da Christian di Domenico nell'appendice al libro di Alschitz, *La verticale del ruolo* (Ed. Ars Incognita, Berlino 2003). Nel primo libro di Alschitz, *La grammatica dell'attore*, edito da Ubulibri, sono presentati 150 esercizi relativi al training dell'attore (utili anche ai cantanti).

³⁵⁸ C. di Domenico, in Jurj Alschitz, *La verticale del ruolo*, cit., pp. 83-85

Il senso della 'verticale' è il raggio che dall'alto scende su di noi. Si tratta del presente, del nostro "ora", di ciò che siamo. Si lasci risuonare dentro di noi la lettera "I". Con la stessa voce, calma, la si emetta. Ora col corpo ci si inclini all'indietro, allontanandoci dal "presente" verso il "passato", verso la nostra origine. Lo si faccia lentamente, senza fare alcun passo, e nel momento limite in cui si sta per perdere l'equilibrio, si lasci sgorgare il suono "o" cresciuto dentro di noi, come fosse un urlo che non è più possibile trattenere; mentre la vocale si spegne, si torni nella verticale, nel "presente". Ci si pieghi ora in avanti, verso il "futuro", chiedendoci dove stiamo andando; quando stiamo per cadere, lasciamo che fuoriesca il suono "a" dalla nostra bocca, bocca dell'anima, e poi si ritorni all'equilibrio della verticale. Deviare per poi tornare, come un giocattolo che per quante spinte gli si possa dare, torna sempre in piedi. Lo si faccia ad occhi chiusi (una provocazione in più per noi stessi). Quell'attimo di paura, lo "stare per cadere", è energia sincera: recitare o cantare è rischio di non sapere come andrà a finire.

6.13 Primi Esercizi.

Si respiri davanti allo specchio, rilassando i muscoli, le braccia, le gambe, facendo attenzione a non alzare le spalle; lo specchio è un buon controllore: le spalle alzate sarebbero il segnale della respirazione costale-clavicolare (da evitare) come si è detto; lasciarsi invece andare al gioco 'diaframma-muscoli addominali' che pulsano. S'inspiri e si tenga il respiro facendolo durare il più a lungo possibile, fino a svuotare i polmoni, poi nuovamente inspirare e ripetere l'esperienza, lentamente, per evitare giramenti di testa dovuti ad iper-ossigenazione. Osservare la durata della propria espirazione con l'uso di un cronometro ci aiuta, per istinto, a superarci, tentando e tendendo a tempi cronometrici migliori, cioè di più lunga durata. In questo modo rallentiamo, attraverso il ripetersi dell'esercizio quotidiano, l'emissione del fiato, fiato che diverrà più tardi suono... alleniamo cioè l'equilibrio delle due forze in lotta: il diaframma e i muscoli addominali. L'espirazione diviene più importante dell'inspirazione. Lasciare uscire l'aria (che siamo in fondo noi stessi) come fosse un flusso che dal basso attraversa l'intera colonna vertebrale, il collo, poi seguendo la linea del nostro cranio, arriva fino al centro della fronte: questo centro è il luogo dove immaginiamo la nostra bocca. Il flusso d'aria, il nostro respiro è proiettato verso l'infinito, lontano. Si sostituisca in seguito, senza abbandonare la sensazione che si è riusciti a trovare, una vocale, la stessa vocale più volte (dieci volte, ad esempio) e la si senta scorrere dentro di noi, attraverso quel flusso. "I", poi "E", poi "A", poi "O", ed infine "U". Inizialmente seguire sempre quest'ordine di sequenza, il quale passa

in vocali vicine per forma, vocali che trovo “parenti” (I-E, E-A, A-O, O-U)³⁵⁹. Trovare continuità. Le vocali dovranno arrivare a durare sempre più a lungo, in un modo naturale e rilassato, come se ci stessero massaggiando dal nostro interno: un massaggio interiore, nel corpo, che il corpo fa a se stesso. Questa voce siamo noi, suona dentro, e fluendo ci rende più liberi.

³⁵⁹ Mi preme sottolineare che il futuro studio della voce dovrà essere sviluppato sia verso toni alti che verso quelli più bassi: esiste la tendenza a prediligere i suoni acuti, come più importanti, quando invece una voce completa è voce aperta anche nelle tonalità più scure (altrettanto difficili da sostenere).

Appendice 2

Diario della mia prima sessione di lavoro: Macbeth e Tre sorelle.³⁶⁰

Venticinque anni fa sapevo qualche cosa e adesso non mi ricordo più niente. Zero. Non so neanche se sono un essere umano. Mi pare di avere le mani, le gambe, la testa, ma forse non le ho. Forse non esisto.

A. Cechov, Tre sorelle

Ciò che seguirà è, come già si è precisato nel titolo, il diario della mia prima sessione di lavoro col maestro Jurij Alschitz, del quale presenterò la mia esperienza da attore-studente. La sessione descritta si è svolta dal 5 maggio al 1 giugno 2005.

Il master teatrale si completa di sei sessioni in tre anni, di durata un mese ciascuna, e itineranti, cioè svolte ognuna in città europee diverse. La sessione, interamente in lingua inglese, è guidata dallo stesso direttore artistico Jurij Alschitz (tengo a precisare che alcune volte parla anche un italiano un po' stentato). Le trascrizioni originali dei miei appunti sono scritte parte in lingua italiana (tradotta in sede di sessione) e parte in lingua inglese (tradotta durante la lettura casalinga).

05/05/2005

Esercizi di training³⁶¹:

1) Sciogliersi da soli. Quando si è pronti mettersi in due linee parallele, la sedia dove sono seduto è l'asse centrale: quando si prende la decisione di mettersi in piedi nella linea, si sta fermi, abbiamo deciso di andare sul palco, poiché siamo pronti per andare in scena... si guarda lontano, si cerca la concentrazione, si pensa a ciò che si dovrà fare nella giornata... a quale sarà il mio scopo per la fine della giornata di lavoro. Lo scopo, il punto d'arrivo.

2) Camminare riempiendo tutto lo spazio. Mento alto, non guardare mai in basso, lo spettatore deve essere portato lontano, deve sentirsi incuriosito e cercare di vedere ciò che l'attore sta vedendo; guardando in basso l'energia si chiude e non c'è "dialogo" con gli altri attori.

³⁶⁰ L'European Association for Theatre Culture, organizzatrice del master teatrale da me descritto, fondata nel 1995 da M° Jurij Alschitz, ha le sue radici artistiche e pedagogiche nella tradizione teatrale russa e riunisce i tre centri teatrali internazionali: AKT - ZENT (Berlino), PROTEI (Milano-Bari) e SCUT (Stoccolma-Oslo).

³⁶¹ Ogni giornata di lavoro inizia con un training di riscaldamento e concentrazione (che può in seguito assumere le forme di un esercizio di tecnica); si passa poi alle tecniche di analisi, all'analisi di un'opera, ed infine alla messinscena di qualcosa; il resto della giornata è auto-preparazione dell'attore con se stesso.

3) Si cerca un partner e lo si abbraccia, forte, con tanta energia. Un momento, poi cambio partner. Quando ho abbracciato tutti almeno tre volte continuo a camminare. Sempre testa alta.

4) Darsi la mano e, restando in silenzio, dire qualcosa all'altro. Cambiare partner. Di nuovo darsi la mano, e così via. Quando ho dato la mano a tutti i miei compagni 3 volte, continuo a camminare.

5) Quando si incontra un nuovo partner lo si bacia tre volte sulla guancia, veloci, e si cambia partner. Quando ho baciato tutti 3 volte, continuo a camminare.

6) Ora incontro un partner e gli dò uno schiaffo... vero!

7) Ora, quando incontro un partner, stringo con le dita le sue orecchie e le faccio diventare più rosse possibile, tanto le massaggio con energia.

8) Ora, quando incontro un partner, mi inchino di fronte a lui e resto chinato con la schiena finché il mio dialogo verso di lui (dialogo interiore, silenzioso) non è terminato, poi mi rimetto in posizione eretta e attendo il suo inchino di rispetto nei miei confronti, è l'inchino del nobile al re. È il rispetto per l'altro e per l'arte del nostro lavoro.

Ora, quando incontro un partner, mischio i vari elementi. Un esempio: incontro il partner e mi inchino, poi lui mi prende le orecchie, io rispondo allo stesso modo, cambio partner; il nuovo partner mi dà uno schiaffo, io rispondo con un bacio...

Analisi:

«Il teatro. La differenza fra un prete e una persona religiosa è molto simile a quella che voi dovete imparare a possedere: è la differenza fra un attore professionista e un amante del teatro. Ogni giorno, ogni momento della giornata deve essere dedicata, col pensiero, al teatro. È la differenza tra Trigorin, professionista, e Nina, amatore, lei ama il teatro. *It's heavy believe in theatre...*³⁶² È pesante credere nel teatro.

What we should send our light. What does mean God? What does mean your theatre? La nostra luce... quale sia il significato di Dio... capire "qual è il mio teatro?" e "cos'è il mio teatro?" è la questione centrale da cui partire. Trovare una risposta personale. La nostra luce, Dio, il teatro... ecco l'accostamento. Il teatro deve diventare la nostra luce, il nostro Dio, a cui dedicare il tempo, come fa il prete nei confronti di Dio, nell'arco della propria vita... ogni momento.

Il teatro è vivo, non è morto... *It's alive...* è vivo e cambia... così come cambia la felicità, ogni giorno, ogni momento.

Qualcosa o qualcuno arriva da noi e succede, cosa? Questo è il mio teatro. Cos'è il tuo teatro? È interiore... fidanzamento, matrimonio... prometti di amarla, amarlo, per sempre davanti a Dio, per sempre... è molto forte.»

³⁶² Nelle mie trascrizioni, inserisco, nella traduzione italiana, alcuni stralci in lingua inglese per sottolineare determinate frasi dette da Alschitz e per restituire in modo più autentico la dimensione di dialogo che si presentava a noi studenti.

*Task*³⁶³: creare una scena intitolata "Questo è il mio teatro"; nessun testo; la frase può essere ripetuta al massimo tre volte. Abbiamo la libertà di proporre ciò che vogliamo.

Questo momento non lo ripeterò.

«*Make spirit material, make material spirit.*»

Suggerimento: fare performance almeno 4 volte all'anno. Essere sempre esercitati a salire sul palco.

I testi presi in esame saranno "*Tre sorelle*" di Cechov, "*Macbeth*" di Shakespeare, "*Menone*" di Platone.

"*Tre sorelle*". Non sono mesi diversi, ma sono un giorno solo. Dipende dalla posizione da cui si guarda.

I atto: mattino;

II atto: sera;

III atto: notte.

Andando in alto, tutto è più piccolo... Cechov non appare distante da Platone o da Shakespeare.

Vado a distanza per aver "la visione del tutto": c'è, in questo modo, una visione diversa, e un sentimento differente.

Per chiarire e sottolineare il concetto di distanza: nei tempi antichi non esisteva il calendario, non si distingueva 16 anni, da 15, da 22, si diceva semplicemente "è giovane"...

Task: preparare proposta per ultima scena Tuzenbach/Irina IV atto "*Tre sorelle*".

06/05/2005

Esercizi di training:

1) Sciogliersi. Quando si è pronti per iniziare ci si mette nelle consuete due linee parallele e ci si concentra.

2) Ritmo. In cerchio, cercare un ritmo d'insieme, col battito delle mani, su proposta di una persona che inizia il primo ritmo; poi un'altra persona, mentre si sta eseguendo la prima proposta ne propone una seconda, tutti devono passare alla seconda; poi la terza persona propone un terzo disegno ritmico e così via; possono nascere variazioni ritmiche usando gomiti, dita, guance, cranio, dorso delle mani, fianco delle mani, etc...

3) Aggiungere all'esercizio la possibilità di fare ritmo con piedi, cioè un passo con un piede (*Step*) oltre che con un battito di mani (*Clap*); in 8 tempi fare ad esempio:

1. *clap* 2. *clap* 3. *step* 4 *step* 5 *clap* 6 *step* 7 *clap* 8 *step*

(cioè mano-mano-passo-passo-mano-passo-mano-passo).

³⁶³ In ogni giornata venivano dati dei compiti da sviluppare prevalentemente per il giorno seguente, nel mio diario li in dico come *task*.

4) Aggiungere la possibilità di fare uno stop in un tempo (*Pause*), lasciando quindi un tempo vuoto; si avrà, ad esempio, in 8 tempi:

1.clap 2.clap 3.pause 4 step 5 clap 6 step 7 pause 8 step;

5) Si potrà avere una I sequenza in 8 tempi con la proposta precedente:

1.clap 2.clap 3.pause 4.step 5.clap 6.step 7.pause 8.step;

ed una II sequenza creata sostituendo, per esempio, *step* con *clap* e le *clap* con *step*, gli 8 tempi figureranno come:

1.step 2.step 3.pause 4.clap 5.step 6.clap 7.pause 8.clap;

poi una III sequenza sostituendo, per esempio, *clap* con *pause* e le *pause* con *step* trovando negli 8 tempi:

1.step 2.step 3.step 4.pause 5.step 6.pause 7.step 8.pause;

ed una IV sequenza sostituendo, per esempio, *step* con *clap* avendo negli 8 tempi:

1.clap 2.clap 3.clap 4.pause 5.clap 6.pause 7.clap 8.pause;

6) Ed ora si può passare dalla I sequenza alla IV, alla II, poi di nuovo alla I, alla III, etc. prima con una persona (all'inizio può essere il trainer) che chiama le sequenze e poi liberamente, ognuno seguendo la propria sequenza;

7) Scegliere la "composizione", cioè l'ordine delle sequenze, poi partire ognuno con la propria composizione, e sostituire la *clap* con una parola del testo, ad esempio di "*Macbeth*", o "*Tre sorelle*".

8) Mani sul tavolo; dare colpi sul tavolo con ritmo, come se il tavolo o la sedia fossero delle percussioni. Sfruttando le sequenze poco fa create, usare un testo di "*Macbeth*" a scelta, e tradurre il testo con il ritmo delle mani sul tavolo, come fosse uno strano linguaggio morse, un colpo, un battito, una parola. Ogni parola è un impulso.

La voce è separata dal movimento delle mani: stesso attimo, ma diversa intenzione. La sequenza può essere mista, *clap*, *pause* e *parole*, ma in seguito le *parole* devono sostituire tutti *clap* presenti in sequenza. «Voce libera da emozioni. È l'impulso, ciò che a noi interessa, l'energia in quell'attimo, in quella parola.»

(nasceranno quindi pause subito dopo gli articoli, per esempio, spezzando il ritmo normale e conosciuto della lingua parlata e creandone uno nuovo di nuova energia).

«Pensiamo di separare il testo dal movimento, come fossero due spettacoli, due diverse provocazioni. *Movement without text and text without movement*.

Vi possono essere tre linee distinte di analisi e azione:

- *line of the text*
- *line of movement*
- *line of emotion*

it's possible that one kills each others.»

Task: «vi sono tra di noi tre registi, ognuno seguirà una linee diversa di analisi delle "*Tre sorelle*".

- Rapporti tra le sorelle; all'inizio e alla fine ci sono tre sorelle, sono le stesse? No. Le relazioni fra loro sono le stesse? No. Abitano nella stessa casa? No. Sono cambiate. Prima linea: "House" in senso lato.

- *Second line of work. A love story.* Cosa significa per Cechov amore? "Amore" come categoria. Io vivo con te, voglio che tu sia mia moglie... e fare figli... e posso dire che ti amo, ma... non "TI AMO" (calcando con la timbrica della voce, ad indicare quel "TI AMO" scritto a lettere cubitali).

- Ed infine la linea della "Filosofia". Quale sia la filosofia sviluppata da Cechov.»

«Ricordate che per sviluppare il nostro lavoro serve contrasto... CONTRASTO! Esempio: Romeo e Giulietta... il loro amore diviene ancor più grande perché confrontato con la morte.

E ricordate che ogni parola ha un senso.

Mostrate un po' alla volta il bel mondo che siamo.

Cliché is possible ? È necessario creare disequilibrio fra le possibilità. Freschezza. Un disequilibrio utile per arrivare da un'altra parte.

La libertà esiste se esiste una prigione. Se assaporo la prigione gusterò meglio la libertà.»

«*"Empty space"*. Leggiamo la prima pagina di *"Macbeth"*, l'ambientazione, cioè le righe scritte in corsivo. Cosa rispondete se io dico *empty space*?» (noi allievi, confrontandoci con Jurij, rispondiamo:)

- *no hide*, essere protetti;

- anonimato;

- nessuna direzione: qual è la sinistra o la destra se non vi sono oggetti su cui riferire il nostro orientamento? Non esiste una direzione precisa;

- *the place give me the name*: se vado a fare shopping sono un cliente, se vado su un treno, sono un pendolare, se vado su un palco sono un attore;

- tutti ti possono vedere;

- *freedom could be a prison*, la libertà come prigione;

- ostacolo e nessun ostacolo; se un oggetto è in uno spazio: a) riferendoci a quell'oggetto, possiamo capire dove sia, per noi, la destra e la sinistra; b) però, se volessi raggiungere qualcosa oltre l'oggetto, questo diviene allo stesso tempo, un ostacolo; tolgo l'oggetto, non ho più orientamento, ma è più semplice raggiungere il luogo oltre l'oggetto, senza doverlo aggirare;

- se non ci sono direzioni in orizzonte, guardiamo in verticale;

«L'ambientazione continua: *"Thunder and lightning"*, tuoni e lampi. Cosa rispondete?»

- dovrebbe essere prima lampi e poi tuoni, ma Shakespeare sceglie prima tuoni e poi lampi, un'inversione dell'ordine naturale delle cose;

- ricorda il ritmo della creazione;

- i tre sensi: voce e udito = tuono; vista = luce dei lampi;

- è come se Shakespeare ci dicesse: attenzione! ...una preparazione (tuono) sta per accadere qualcosa (lampo) sebbene l'ordine naturale dovrebbe essere invertito;

- tra cielo e terra, tra Dio e l'uomo;

- c'è battaglia anche in cielo, non soltanto sulla terra;

- è una sorta di luce stroboscopica, che sovverte la luce reale, che spezza in frammenti la realtà, un'allucinazione;

- troppa luce rende ciechi.

«In seguito entrano le tre streghe.

Task: ragionare sulla prima scena, sull'entrata delle tre streghe. Cercare tre momenti: l'evento iniziale, quello di cambio (*changing point*) che sviluppa l'azione e porta all'evento principale (*main event*) finale.»

07/06/2005

Esercizi di training:

1) Dopo essersi sciolti, ognuno alla propria maniera, ci si dispone, come al solito, nelle due linee parallele e ci si concentra.

2) Camminare. Più veloci. Più Veloci. Correre, cambiare direzione e mantenere pieno tutto lo spazio, coprirlo, è necessario prestare sempre attenzione allo spazio.

3) Riprendiamo l'esercizio sul ritmo di ieri. Le sequenze ritmiche saranno diverse da ieri. Ma il modo di procedere è lo stesso. Dopo essersi sviluppato, seguendo lo stesso percorso di ieri, sostituiamo il movimento (*clap e step*) con le parole del nostro testo³⁶⁴ (*"Macbeth"* o *"Tre sorelle"*).

Analisi:

«Shakespeare esegue esperimenti sull'essere umano. Si deve sperimentare su se stessi. Come i primi medici dei tempi passati, quando sperimentavano su loro stessi i preparati cercando l'antidoto a qualche malattia: per trovare un antidoto bisogna provarlo e vederne le conseguenze. Shakespeare prova a mischiare le cose per vedere cosa succede all'uomo se immerso in una data situazione; poi aggiunge un altro ingrediente e vede cosa accade: sperimenta l'essere umano e ne vede le conseguenze.

Qual è il tuo grande sogno? Uccideresti quel tale per il tuo sogno? Uccideresti tuo padre per il tuo sogno? No? Allora il tuo sogno non è così grande. Hai ucciso il tuo sogno? Allora, il tuo sogno non era così forte... *so strong*.

Leghiamo questa domanda ad una seconda: il titolo completo dell'opera in esame è *"The Tragedy of Macbeth"*... quando esiste la tragedia?

Quando ci sono io... quando c'è, più in generale, un uomo che combatte con qualcosa con cui è impossibile vincere. Voglio abbattere la colonna di questo muro, a fianco a noi (indicando la colonna presente nella sala) è impossibile, lo so, ma ad ogni modo ci provo... ma è impossibile. Per l'eroe, invece, non è impossibile. Tra me e la colonna chi supportate? Me. Ecco cosa succede nel *"Macbeth"*: *we support Macbeth!* Vogliamo vedere dove andrà.»

«Esiste un istinto di auto-protezione ed anche un istinto di autodistruzione.

For me Macbeth is an artist. After the war he is the main persona after the king... Macbeth è un artista. In seguito alla guerra, egli è la persona più importante dopo il re. Ma lui non è soddisfatto. Ecco la caratteristica dell'artista. Lui non è soddisfatto, perché è un artista. Non è per denaro che vuole divenire re, ma per qualcosa che è dentro di lui. Macbeth pensa: c'è perico-

³⁶⁴ Si consideri che ci veniva suggerito di avere a memoria parti di testo da noi liberamente scelte, per potervi poi lavorare durante le lezioni. Parti di testo che avremmo sviluppato eventualmente, durante la sessione, come vere e proprie scene.

lo? Oh, sì... è bello... questo è ciò che medita Macbeth. *Yes, no, yes, no, no, yes. To be or not to be* (richiamando Amleto)... Non può essere soddisfatto. *It's ok? It's death.* Ok è il buio, (lo stare bene è la morte di Macbeth) perché la sua è la dimensione dell'artista.

Kostia (Kostantin di *Il Gabbiano*) in fondo a sé sa che si suiciderà.

Macbeth's *like to be killed*. A Macbeth piace, in un certo senso, l'idea di essere ucciso... è quel istinto di auto-distruzione... l'autodistruzione *is different fun*, è un divertimento differente, *no pleasure, but energy*, nessun piacere, ma energia... è il sacrificio di se stessi.

"Ok" is terrible. "Ok" is not exist. Ok è terribile, è il non esistere.

È pericoloso? Sì.

È curioso? Sì.

È pieno di energia? Sì.

Non è possibile dire "non superare quella linea". È dentro di noi. Tutta la vita camminiamo a fianco di questa linea.

Ce lo ordina la religione, la costituzione, la polizia, i genitori... tutta la vita... c'è chi guarda dal buco della porta, e chi apre la porta ed entra... ma tutti desideriamo di superare quella linea.»

«Qualcuno di voi ha visto Toshiro Mifune nel film di Kurosawa *"Trono di sangue"*?» (ci suggerisce di vederlo.)

«Prendiamo la prima scena di *"Macbeth"*: l'arrivo delle tre streghe. Il compito di ieri, cioè individuare i tre punti nella scena: inizio, centro, fine...»

(Io) «Punto di partenza: la fine è l'inizio e l'inizio è la fine. Dalla fine all'inizio... suggerisco di leggere la scena al contrario, di leggere la pagina dal basso all'alto; è una sorta di replay... c'è un cambio, una sorta di eco come Macbeth può esserlo di Duncan... dall'uno si passa alla molteplicità, dalla molteplicità si passa all'uno... il "punto di cambio" è la frase "Per incontrare Macbeth" detto dalla terza strega. Ma, nell'ipotesi che la terza strega deva essere la meno importante, perché mettere in bocca proprio a lei la frase nucleo della scena?»

(JurijJurij) «La prima parla per prima perché ha il diritto di farlo. La terza è la più giovane, la terza nata.»

(allievo) «la prima strega potrebbe rappresentare il passato; la seconda il presente; la terza il futuro;»

(altro allievo) «...o si potrebbe vedere la prima scena come un prologo: prima strega: la domanda; seconda strega: la risposta; terza strega: la riflessione, la sintesi del pensiero precedente. Ecco che la frase "Per incontrare Macbeth" pronunciata dalla terza strega, diviene la sintesi di ciò che pensano le altre due streghe.»

(altro allievo) «Macbeth è la rivoluzione.»

(Io) «"Anon!" nella mia traduzione, la Mondadori, è tradotto con "Veniamo!" e non con "Andiamo!", quindi un movimento di direzione "in" e non "verso l'esterno" e questo mi riporta a pensare al suggerimento di leggere questa prima scena dalla fine all'inizio, invertendo "l'ordine naturale delle cose".»

Task: la storia di *"Tre sorelle"* in tre minuti.

«Scopo: che ognuno senta la stessa storia in modi diversi, ognuno ricorderà certi elementi e ne dimenticherà altri, riterrà fondamentali certi elementi, e inutili altri.

Ricordate: ciò che non è importante è importante... è così che spesso accade... anche nella vita.»

08/06/2005

Esercizi di training:

1) Dopo essersi sciolti, ognuno alla propria maniera, ci si dispone, come al solito, nelle due linee parallele e ci si concentra.

2) Camminare. Più veloci. Più Veloci. Correre, cambiare direzione e mantenere sempre pieno tutto lo spazio.

3) Riprendiamo l'esercizio di qualche giorno fa: sul ritmo. In cerchio. Troviamo un ritmo d'insieme, col battito delle mani, su proposta di una prima persona che darà inizio al primo ritmo; poco dopo, un'altra persona, mentre si esegue la prima proposta, proporrà un secondo ritmo, tutti dovranno passare a tale seconda proposta; in seguito una terza persona suggerirà una terza proposta e così via; possono nascere variazioni ritmiche usando gomiti, dita, guance, cranio, dorso delle mani, fianco delle mani, etc...

Analisi.

"The Composition", cioè "la Composizione".

«Road is important because change myself... la strada, la via, è importante perché cambia me stesso. Se scelgo una strada, scelgo una possibilità che può cambiare la vita: è ciò che accade ad ognuno di noi. La composizione ci permette di capire ciò che è importante e ciò che non lo è. È l'organizzazione di quello che dobbiamo fare (es.: otto ore per dormire; un ora per mangiare...) Dipende da cosa è importante secondo il nostro punto di vista.

Alla fine della strada noi saremo diversi.

Due punti: arrivo e fine. Per attraversare la fu Unione Sovietica, anni fa non era possibile, come lo è oggi, usare l'aereo, e per arrivare in Europa, ad esempio, salivo, in treno, un viaggio che durava diversi giorni. Avevo modo di attraversare non solo terre, ma anche culture, persone e modi di vita differenti. Ecco che il viaggio più lungo tra due punti era il viaggio più importante, soprattutto per la mia crescita. Serve fare il viaggio lungo, perché dà energia, crea energia, quello breve non ne è capace. Devo andare sul palcoscenico da qui, il punto A, a lì, il punto B (la distanza sarà un metro). Posso fare un passo soltanto, ed arrivare da A a B, in meno di un attimo. È stato interessante? È nata energia creativa? Oppure posso passare da A a B facendo questo percorso, poi mi avvicino, poi mi allontano, sto per arrivarvi... ma no, una piroetta intorno a me stesso, eccomi al punto B. È stato più interessante? Fare il viaggio lungo mi aiuta a sviluppare energia. Forse fra cinquanta anni potrete fare il passo breve, ora anche come studio, è necessario fare il passo lungo. Nella nostra "composizione" vi sono due punti, due appuntamenti, nel viaggio dall'uno all'altro può accadere di tutto.

Quando guardo la faccia di una persona... è composizione: cerco, se la conosco, una cosa nuova sulla sua faccia... una faccia stanca, o accesa... una ruga...»

«Non vuoi più crescere? È la morte. Il regista non può dire all'attore che il suo ruolo è pronto. A te piace molto, ma bisogna sempre trovare qualcosa di altro, che non va, o andare da un'altra parte perché questo è il cibo dell'attore, per l'attore. Per questo io non vi dirò mai che va tutto bene. Troverò sempre qualcosa che va bene e tante altre che non vanno.

Tu vai. Lo scopo lo troverai nuotando nella strada. Puoi partire anche se non hai ancora lo scopo. Questa è filosofia dell'est-Europa.»

“Tre sorelle”.

«Cercare risposte per la domanda: questo è un fatto o un evento? Se crea cambiamenti allora è evento, altrimenti è soltanto un fatto. Un sasso che cade dal cielo può essere *fact or event*, fatto o evento. Può scoppiare una bomba ed essere *fact* ed una tazzina di caffè essere un evento.»

“Macbeth”.

«Dite altri nomi per Duncan: ...Re, padre, Dio.

Perché Macbeth uccide Duncan, l'uomo a cui deve ogni cosa?»

(uno studente) «Macbeth uccide il re per essere protagonista, re del proprio eroe, eroe che è lui stesso. Per sostituirsi al re, al padre, a Dio.»

(Jurij) «Il più grande desiderio per lo studente è uccidere il maestro. Noi “creiamo” Dio ma continuamente gli disobbediamo.

È un continuo paradosso. Cos'è un *paradox*: lui mi ha creato, io lo uccido. *Black is white, white is black, this is paradox*, nero è bianco, bianco è nero, questo è il paradosso. *Paradox is the essence of the human being*, il paradosso è l'essenza dell'essere umano.

Non basta l'ambizione. L'ambizione la puoi tenere a bada. È che questo paradosso è dentro di lui. lo studente uccide il maestro perché quel paradosso è dentro di lui.

Io non sono ciò che sono: il paradosso è dentro di noi.

Ricordate Pietro? “...lo tradire te, Gesù? Mai!”, “...non mi conosce, se dice questo...” avrà pensato Pietro di Gesù... ma Gesù sa che dentro di lui c'è quel paradosso, lo conosce bene.

- *First part of our life: white is white, black is black.*

- *Second part of our life: White is black, black is white.*

È un modo straordinariamente aperto per trovare nuove soluzioni.

Noi fumiamo. Sappiamo che ci fa male, ma lo facciamo lo stesso. Perché? Perché dentro di noi c'è il paradosso.

Geppetto crea Pinocchio, ma Pinocchio odia Geppetto. È assurdo, ma è così.»

Task:

Narrare “Tre sorelle” come se l'intera storia si svolgesse in un giorno solo. Lavorare su Tuzenbach/Irina ultimo dialogo IV atto.

«Provare ad essere invisibili? È possibile? Sì. Nello stesso modo con cui è possibile lavorare col paradosso. Poiché anche “l'essere invisibili” è paradosso. Analisi del testo: è questo il punto.

La Composizione deve avere:

inizio;

centro;

fine.»

«È l'attore o il pubblico che deve provare l'emozione?»

(uno studente) «L'attore dovrebbe provocare dolore provando gioia, il pubblico provocare gioia provando dolore.»

09/06/2005

Esercizi di training: (Non appuntati ³⁶⁵)

Analisi:

«Il nostro "role", cioè ruolo di attori, è come una matrioska: dentro di noi già esiste l'ultima scena. Come nel monologo di Kostia, sai già che nel futuro, due anni dopo, si sparerà. O nel Menone di Platone, nella famosa scena dello schiavo... Socrate chiede allo schiavo: "Conosci l'ipotenusa?...", e lo schiavo: "...no..." "...ed invece sì...tu non sai, ma sai, tu non conosci, ma conosci... dentro di te", risponde Socrate. È la stessa posizione dell'attore.

Persona e personaggio sono prospettive diverse: la persona è viva, il personaggio è ideale. Mio padre è morto, ed è vivo... persona e personaggio.

What's your theatre? Who you are? You look at me or you look through me. Qual è il tuo teatro? Chi sei tu? Tu guardi me o guardi attraverso di me.

Come pubblico io apro una finestra e dico di credere all'attore, oppure dico: "Non ci credo".

Mangiare con forchette di plastica è diverso, cambia il sapore del cibo, rispetto a forchetta di metallo. *You need a combination*, c'è bisogno di una combinazione: personaggio + artista.

L'attore deve essere sempre dopo, proiettato al futuro; se è nel presente, se sul palco l'attore si siede sul presente, è la performance stessa a sedersi. Il pubblico, per essere portato, deve seguire l'attore, e l'attore deve essere col corpo nel presente, ma col pensiero nel futuro. Amleto ha vent'anni come persona, ma ha in verità 400 anni come personaggio.

Macbeth: lui è il migliore, in Scozia, è il miglior guerriero, non esistono nemici, lui è il più forte. Chi ci può aiutare? Qualcosa che è più forte del destino?

pag.45³⁶⁶: qual è il "turning point", il punto dove si sente il cambiamento? Il suono della campana: qui Macbeth riceve il segno di qualcosa di più alto, Dio... ora Macbeth si sente uno strumento di Dio.

Lady Macbeth può essere un killer o fare "la parte" di un killer, è diverso. C'è un punto in cui Lady Macbeth dice: "venite verso di me...", in un rito, l'attrice, se lo fa, sentirà veramente gli spiriti venire dentro di lei. Esiste un momento in cui l'attrice è guidata dal ruolo.

Lady Macbeth abbraccia Duncan: "...sei come un padre...", non è una volpe, non sta fingendo, perché come persona lo ritiene tale, ma conosce anche il suo ruolo (che vuole che Duncan venga ucciso) il ruolo guiderà l'azione, ma sentire la differenza tra la persona e il ruolo ci protegge dal cercare dei mostri sulla scena, dal portare in scena dei mostri.

Lo *psychological feeling* non è possibile come metodo di lavoro secondo Stanislavskij. Vedete "Uomo e gentiluomo" di Eduardo De Filippo. *It's a proposition of the game*, è una proposta di gioco. Il teatro è magia del gioco. È rimanere, come attori, nella "play-position", la posizione di gioco.

Se dovessi fare una parte come Giulietta, dovresti prima morire... non è così semplice, o possibile... ma devi morire come muore Giulietta nel gioco di Giulietta.»

³⁶⁵ Gli esercizi di training svolti, sono in buona parte presenti nel libro di Alschitz, *La grammatica dell'attore*, Milano, Ubilibri

³⁶⁶ Shakespeare, *Macbeth*, Milano, Mondadori, 1983.

10/06/2005

Esercizi di training: (Non appuntati. Si osservi che il training svolto era spesso in preparazione a ciò che successivamente avremmo lavorato.)

Analisi:

«Ceckov non è assurdo, è semplicemente un'altra filosofia: il centro della vita può essere da un'altra parte.

Le cose accadono fuori dalla scena, dal "frame" del nostro sguardo, della nostra visuale (fuori dalla visuale dello spettatore). Il duello tra Tuzenbach e Solionji è fuori, non si vede in scena. *"Decentralization"*: questa è l'etica e l'estetica di Ceckov. Il centro non esiste. Il centro è dentro di noi? No, il centro è là, il centro sta sempre cambiando. Se al pubblico non dai la spiegazione, il pubblico rimane nervoso, se rimane nervoso cerca una spiegazione, e se cerca, il centro cambia.»

«La tragedia non è urla, è senza lacrima. È nel silenzio, la tragedia. Nel silenzio il suono di un petalo che io, con la mano, stacco da un fiore, è come, anzi, è più potente di un tuono. Questo, perché è nel silenzio. Forse è la prima volta che sento veramente il profumo del petalo del fiore.»

«Durante la ricerca è accettabile non recitare tutto il testo, ma per andare in scena serve impararlo interamente, serve cioè aver rispetto per l'autore e l'opera. Non scuso le persone quando dicono o fanno cose sbagliate... scene sbagliate... ma differente è se sono gli artisti a sbagliare, quello fa parte del processo di ricerca.

Ogni parola che dice Macbeth è la parola dell'artista. Sono certo che lui non vorrebbe uccidere Duncan, ma come artista sì, lo vuole uccidere.

Se voi non siete aperti a voi stessi, non posso esserlo io che vi guardo, non m'interessa cosa fate, ma che voi siate onesti, e infine aperti con voi stessi. Aprite questa porta. Questo è il nostro problema... di tutti gli artisti del mondo, non solo il nostro. È catarsi, e non imitazione di una catarsi.

Create qualcosa di nuovo. Facciamo qualche gesto nuovo, strano, ok, ma bisogna capire perché, cioè dove vogliamo arrivare. Certamente a nuove immagini.»

(Durante il mio primo "story-telling" di *"Tre sorelle"*, ho raccontato l'intera storia come artista, ho espresso frammenti, brandelli di frasi prese a caso, una sorta di racconto post-moderno. Il mio secondo "story-telling" di *"Tre sorelle"* era vissuto come se l'intera vicenda fosse accaduta in un unico giorno; prima di raccontare l'intera storia ho presentato i miei personaggi seduto su una sedia, e, a terra, guardavo e ordinavo i personaggi ritagliati da un foglio di giornale, erano personaggi di carta, quasi dei soldatini con cui giocavo, avevo trovato la mia idea di "distanza").

«Come fossimo nel mondo di Lilliput. Noi dobbiamo essere a distanza e vedere il mondo di *"Tre sorelle"* come se fosse quello dei Lillipuziani. La nostra visione è sopra. Come, ad esempio, nello "story-telling" di Daniele.»

11/06/2005

Esercizi di training: (Non appuntati, ma sempre svolti, come voleva la metodologia.)

Analisi: *"Tre sorelle"*.

1° scena: il tema del tempo. Quante volte Ceckov nel testo ci scrive di questo tema? "un anno fa...", "l'orologio...", "e il suo eco...", "il ritmo... della banda...", "sparavano a salve". Anche una "Pausa" è tempo. C'è un tessuto di pause. Olga che dice: "undici anni fa...", undici anni fa è come ieri.

Cosa siamo per il cosmo: noi urliamo "La nostra vita!" ma è dentro di noi che urliamo.

Quali sono i personaggi? Irina, Masa, Olga, Cebutykin, Tuzenbach, Soliony (anche se è in silenzio, è comunque presente); le persone anche soltanto ricordate sono personaggi: il padre delle tre sorelle, Andrej, Dio (quest'ultima parola non è un caso).

L'orologio di Tuzenbach è diverso dall'orologio di Cebutykin.

"What's this scene about?" Quante cose si possono trovare con questa domanda, ora la si dirigeva verso il tema del tempo, cioè su cosa fosse presente in questa scena circa il tempo.

Se questa è la linea del tempo e qui la metà, qui l'ultimo momento dove il personaggio appare in scena, per il *director* è l'ultima possibilità, per l'attore è una grande provocazione, è l'ultima *clap*.

I'm a lover only in a moment that we are in love. We are a writers when we write. This is your artistic time. This is the time of actor. Io sono un amante solo nel momento in cui sono innamorato. Sono uno scrittore quando scrivo. Questo è il tuo tempo artistico. Questo è il tempo dell'attore. In quel momento non si fa economia del nostro cuore, dobbiamo mostrare "noi" in un momento, quel momento soltanto. Il gioco è un buon mezzo. È una visione ottimistica della vita e del teatro. il teatro è 96% gioco, 4% lacrime. Non supporto il teatro di lacrime, ma supporto il teatro di gioco... *"Play!"*. Gioca!

In Russia dopo il funerale c'è festa, si beve... grande festa, *funny stories*, storie divertenti si raccontano... torte in faccia... cosa devo fare? lo devo vivere. Si saluta il morto, e poi subito, immediata la festa, è un modo per rispettare la vita, la morte altrimenti diventerebbe troppo grande nei confronti della vita, invece queste feste sono un segno di vita, che la vita è più forte... noi beviamo, volano torte in faccia... che cosa devo fare? lo devo vivere. Noi dobbiamo vivere!»³⁶⁷

«Come facciamo ad essere un po' più sopra della scena? Con lo humor, il gioco, l'amore... Non guardare in basso, perché tutto l'ensemble guarderà basso; non guardare nel *realistic way*, nel modo reale, dritto, ma guardate oltre, al di là, e tutto l'ensemble, e il pubblico guarderanno oltre; non assumere una posizione di depressione, ma aperta, ottimistica.»

³⁶⁷ Mi ricordava il finale di *"Tre sorelle"*, in cui Cebutykin canticchia: "tara-ra... bumbi-ia...", e poi s'interrompe dicendo: "Non fa niente! È lo stesso!", ed Ol'ga risponde: "Poter sapere, poter sapere!", se soltanto potessi sapere perché si vive o si soffre, ma risposta non esiste, non importa, è lo stesso, non c'è un perché, semplicemente accade che si deva vivere. "Fuori nevicava. Che senso ha?" chiede Tuzenbach.

13/06/2005

Esercizi di training.

Analisi: *"Tre sorelle"*.

(l'allievo Tony) «Le tre sorelle sono tre colori che non si mischiano, non possono, perché insieme il colore non esiste. L'amore non esiste. Questo è il colore dell'amore.»

(Jurij) «Questa famiglia è come se la vedessimo dalla finestra, mentre fanno colazione, mentre felici si divertono al gioco della bottiglia. Alla fine di *"Tre sorelle"* è come se le tre sorelle fossero le tre streghe di Macbeth che parlano tra di loro. Nel background succede festa, ma davanti c'è il monologo interiore di Macbeth... paradosso, forza del contrasto.

Quando si recita è fondamentale "pensare alla composizione", *"Think about the composition"*, non al fatto che si sta recitando.»

15/06/2005

Esercizi di training:

Sul ritmo. 4 sequenze. Eseguirle come una danza rituale, o una più semplice e normale danza durante una serata in discoteca (che è un tipo di rito diverso, ma pur sempre rito rimane):

1) *clap - step - clap - step - clap - pause - pause - step*.

Si prova seguendo questa sequenza, poi si passa alla seconda, sostituendo l'ottavo tempo: invece di *step* facciamo *clap*:

2) *clap - step - clap - step - clap - pause - pause - clap*.

Si prova seguendo questa sequenza, poi si passa alla terza, sostituendo il terzo tempo: invece di *clap* facciamo *pause*:

3) *clap - step - pause - step - clap - pause - pause - clap*

Si prova seguendo questa sequenza, poi si passa alla quarta, invertendo *pause* con *clap*, e *clap* con *pause*:

4) *pause - step - pause - step - pause - clap - clap - pause*

Si continua seguendo questa ultima sequenza.

Si passerà ora da una sequenza all'altra. Prima il cambio sarà chiamato dal maestro, poi ognuno guiderà se stesso e, liberamente, passerà ad una delle quattro diverse sequenze proposte oggi, e poi ad un'altra e così via.

Sostituire nelle quattro varianti la *clap* con il testo del monologo, le parole: 1 parola 1 *clap*; passare, dall'una all'altra attraverso le quattro varianti.

Seduti con sedia davanti e fare *clap* come se fossero parole.

La faccia non deve dare a vedere nulla, è neutra, mentre con le mani "batto le parole" sulla sedia.

Il ritmo è vita. L'esercizio non deve essere svolto come fossimo robot; sebbene l'emissione sonora delle parole possa essere scambiata per un'emissione meccanica, non lo è. È traboccante di vita. Il testo deve seguire il ritmo della sequenza. Ne uscirà un'immagine estremamente energica. Sono impulsi, esplosioni improvvise di energia che noi guidiamo.

L'attore è seduto che batte sulla sedia di fronte, e passa dalla *clap* al testo alla *clap* al testo, seguendo il ritmo, mentre vede dentro se stesso il testo, non pensando alle parole ma soltanto al suono del testo, al suo ritmo. «Se è vero per noi stessi, è vero per chi ci guarda.»

Esercizio sul plesso solare.

Camminare. Riempire lo spazio, come al solito.

- ora fatevi guidare dal vostro plesso solare;
- ora, questa corda che vi guida, è dietro, e camminate all'indietro guidati dallo stesso plesso solare ma situato nella schiena;
- ora spostate il vostro punto guida nel centro della fronte;
- dietro; raccomandazione è di cambiare la direzione avanti/indietro con grande velocità, è un impulso, è una nota estremamente importante... sia l'idea di impulso, sia il cambio di direzione ci lasciano intendere quanto i cambi debbano essere repentini;
- si passa al collo; e seguente cambio dietro;
- al centro del petto; poi al cambio dietro;
- nel bacino; cambio dietro;
- nel cranio; cambio dietro.

Camminare normali.

Mischiamo i vari punti prima da soli.

- In seguito scegliamo un partner e, a coppia, eseguiamo lo stesso esercizio, l'uno di fronte all'altro, ascoltando i rispettivi cambi. Spingiamo in quell'impulso tutta la nostra energia ed usiamola per spingere il compagno che abbiamo di fronte;
- immaginiamo di avere un bastone che deve rimanere in equilibrio tra noi due, mentre ci muoviamo avanti ed indietro, in una linea del palco, usando prima un plesso poi cambiando punto di energia, passando, ad esempio, dal petto alla fronte;
- l'energia, l'impulso è sempre più forte, si rimane in piedi, si va a terra, ci si rialza e così via...

Sono proposti tre tipi di story-telling:

- *story-telling in general*;
- *story-telling in one day*;
- *story-telling like myths*.

Task: "Story-acting": si può usare il testo, venti minuti o un'ora, fra quattro o cinque giorni bisognerebbe farlo. Ci devono essere due varianti.

Noi siamo interessati alla verità, a ciò che è vero. Se trovo una buona idea che ha fatto qualcun altro, la posso usare, magari a modo mio.

Raccontate del mattino dopo il party, dieci minuti, la pausa. La cenere e il fuoco. La terra dopo la guerra: fumo, gente a terra morta, gente che aiuta... importanti sono i dettagli.

Per il *director* (il regista): usate immagini di pittori, come se dovete ricreare immagini di Renoir, Toulouse-Lautrac... Serve esprimere il senso della scena.

Analisi: "*Macbeth*".

Con una parola descrivere ciò che risponde il Capitano alla domanda di Malcom (in I atto, scena II; pag. 9 ed. Mondadori).

«Inizia con "incerto", poi lungo monologo e dopo conclude con una perifrasi di Golgota, come a dire "non lo so". "Com'è andata la battaglia?" risponde: "Non lo so". In questo monologo ci sono molte contraddizioni.

Qual è il nostro *main mistake*, *main paradox*, il paradosso principale? *Good is bad, bad is good. Up became down and down became up and after up became down...* Buono è cattivo e cattivo è buono. Su diventa giù e giù diventa su e dopo su diventa nuovamente giù...

“Chi è questo bloody-man?” Il capitano può essere certamente coperto di sangue, ma non per forza triste, magari è contento, *happy*. Questo è paradosso. “Io non so”, è però il vero paradosso del monologo; ed anche nel monologo delle “Due verità...” (atto I, scena III, p.23) è “*I don't know*”, è lo stesso paradosso, “io non lo so”.

Entrano Ross e Angus. Puliti, ordinati; prima era arrivato il capitano insanguinato, ora arrivano Ross e Angus puliti, portando buone notizie. Anche questo è un cambio. Ross parla, Angus non parla. Due entrano in scena, ma uno dei due non dice una sola parola.»

Task: «creare la scena di arrivo tra Angus e Ross, e capire perché Angus non parla. È un'idea per i registi. Shakespeare propone molti giochi per noi.»

Atto I, scena III. “Tuoni. Entrano le tre streghe”.

«1° strega: “Dove sei stata?”, la seconda strega risponde, la terza invece rilancia: “...e tu dove sei stata?”; è un impulso, quell'impulso di cui parliamo quando ci esercitiamo nel training. È l'impulso che lancia il monologo: la prima strega inizia il monologo.

Trovare il giusto uomo da distruggere, questo diventa interessante. Ecco Macbeth e la sua dimensione. Se l'11 settembre gli aerei fossero caduti in un campo e avessero ucciso delle mucche, non avrebbe creato il terribile evento, ma dovevano colpire il sistema, ecco l'immagine, ecco la dimensione di Macbeth; uccidere la moglie? No, non è abbastanza... uccidere il Re, ecco!

Torniamo alla scena III. Le streghe propongono una nuova idea di terrore. L'esperimento inizia. Quando l'11 settembre abbiamo visto gli aerei contro le torri, nelle televisioni, nei giornali... è un orrore, ma quante volte l'abbiamo visto!

Il rapporto fra Banquo e Macbeth è di stretta amicizia. Nel campo di battaglia erano schiena contro schiena a combattere, è così che li possiamo immaginare, ecco perché l'assassinio è forte: è paradox.

Shakespeare ha creato un grande laboratorio. E dentro a questo suo laboratorio sperimenta gli esseri umani.

Dobbiamo trovare una situazione in cui il male, le tre streghe, appaiano... Non è la trappola che va verso il topo, ma il topo che va verso la trappola... una situazione perché appaiano, inizino a parlare e siano credibili. Possono essere, per esempio, tre bellissime e sensuali donne, ciò che vogliamo, ma dobbiamo credere loro. La trappola deve essere credibile. Shakespeare organizza trappole. Non si vede alcuna scena in cui Macbeth uccide schiere di nemici, ma appare con Banquo, come fosse una persona assolutamente comune. Un eroe è un normale uomo, ma lui sappiamo che ha ucciso tante persone. Così non è nemmeno chiaro chi è Macbeth. *Paradox!* Il paradosso è fondamentale. È un costante cambiamento, se pensi che sia buono, è cattivo. *Good is bad, bad is good.*»

«Ross dice: “Vittoria!”, è l'atmosfera dopo la festa. Può essere una atmosfera simpatica.»

16/05/2005

«Iniziamo con un esempio di scena: due bottiglie di vino rosso, il fondo delle due bottiglie appoggiato agli occhi, al posto degli occhi vengono stappate le bottiglie, l'attore, di conseguenza, finge dolore mentre il vino scende; c'è il confronto tra le bottiglie che, si comprende, sono un gioco e l'attore che soffre recitando in modo serio.» (Gioco e paradosso confinano.)

«Mithos è l'essenza. È necessaria un'idea morale molto precisa, bisogna fare una scelta, una cernita su ciò che serve a creare il mito. Quando andiamo in scena dentro di noi abbiamo il mito.

Platone ne parla nel *"Simposio"*... l'uomo e la donna erano uno solo, l'androgino; Dio in seguito separa quest'essere in due parti, e durante la vita, uomo e donna cercano la propria altra parte. Le tre streghe di Macbeth uniscono la loro voce. Noi dobbiamo sempre dire "io", "io"... Ho proposto il mito come un ingegno costruito dall'essere umano: ha creato il drago, poi il drago ha creato il computer, poi il computer ha mangiato l'intelligenza.»

Task: «Creare una favola inventata da noi.

Esempio. Una famiglia normale con mobili Ikea, comune. Si svegliano, vivono, vanno a dormire. Una notte, mentre tutti dormono, il padre, non riuscendo a prendere sonno, si alza e va a vedere la foresta di fronte casa. Andato nella foresta, ad un certo punto si ferma, mette una scarpa nella direzione in cui sta andando, e poi si addormenta. Monica Vitti e Luciano Pavarotti passano volando, vedono la scarpa, scendono, invertono la direzione di questa e scrivono su un albero "Monica love Luciano", volano via. Il padre dopo un po' si sveglia e riparte nella direzione indicata dalla scarpa, cioè nella direzione opposta rispetto a quella che crede, trova una casa del tutto simile alla sua. Trova un figlio del tutto simile al suo. Trova una moglie del tutto simile alla sua. Bussa entra. Si ferma lì per tutta la vita, ma dentro gli manca la "sua" casa.»

«*Text and how to realize text is not the same*, testo e come realizzare il testo non sono la stessa cosa. In Cechov ci sono delle trappole per gli attori giovani, anzi per tutti gli attori. Quando recitiamo una scena dobbiamo pensare ad un'altra scena, alla successiva, al finale, al tutto.

Esistono differenti linee della scena. Essi possono vivere insieme o separatamente. Durante la scena di Ol'ga, Irina, Masa, noi sentiamo le parole di Cebutykin, Tuzenbach... dobbiamo preparare sorprese costanti.

Noi vogliamo celebrare il compleanno di Irina perché abbiamo bisogno di essere nel mezzo di una festa. Due luoghi: casa Prozorov e la caserma. Versinin si auto-invita, infatti. Cerchiamo sempre la contraddizione, Masa dice: "Devo andare a casa", "Non te ne andare" si dice, poi Ol'ga piange... "Non piangere Ol'ga..." potrebbe dire Masa col sorriso in faccia e facendo il trenino mentre cammina.»

Task: per domani scena tra Andrej e Natasa, finale I atto. Le relazioni sono fra tutti, non importa fra chi, serve aprire... *up, up, up...* dall'inizio andare su, su, su fino a questa scena... "Basta! Sii mia moglie, Natasa!", è Andrej a parlare. Illogico. Casuale. È lo stop della felicità... *happy, happy and more* poi arriva lo stop che è appunto: "Sii mia moglie!".

Tra Natasa e Soliony scena nel II atto, trovare lo humor, le parole su cui giocare.

17/05/2005

(Le sedie sul palco sono disposte a caso a causa dell'esercizio precedente. Parliamo del mito. Ci sediamo. Qualcuno sposta le sedie per disporle intorno a Jurij) «Non spostate le sedie! Il mondo di Cechov non ha centro! "Decentralization". Il duello è fuori dalla scena, il *main event* è fuori scena. È come se la telecamera fosse fissa e noi vedessimo soltanto ciò che passa davanti... no, spettatore, tu non sei al centro, l'azione può essere lì o là (indicando punti diversi della sala). Noi non possiamo dipendere dal centro del pubblico. L'azione inizia sul palco e magari continua fuori. *Center is not here, il centro non è qui.*»

«La musica è un eco della scena; un eco di ciò che succede in scena. La musica deve arrivare nel momento giusto, non deve essere meccanica. La musica sbagliata o nel momento sbagliato può uccidere una scena.

Deve essere chiaro lo scopo per catturare il senso di ciò che stiamo facendo.»

«Amiamo tutti i personaggi e non solo uno o due. Probabilmente ha più bisogno di amore la stessa Natasa che Ol'ga o Irina.

È necessario cambiare il nostro nome, *It's necessary to change our name. Different stages, different emotions. Versinin father, Versinin lover, Versinin friend...* sono differenti personaggi, situazioni. *Is not a label, is it life.*

Different thing, who am i in this moment?»

«Fine I atto Natasa/Andrej; lui chiede di sposarla; senza break il II atto, cioè la scena subito dopo, inizia di nuovo con Natasa/Andrej, ma hanno un figlio, sono sposati. Come aggancio le due scene?»

Task: fare esercizio sul ritmo, traducendolo come scena.

«Abbiamo bisogno di limitare lo spazio per liberare la creazione. Limitando lo spazio si provoca la nostra fantasia» (infatti, ci ha fatto provare la scena, tutti nello stesso spazio, senza che spostassimo nulla. Chi aveva pensato situazioni sceno-tecniche particolari le ha dovute adattare improvvisamente ad uno spazio ben definito, che era lo stesso per tutti gli attori e tutti i registi). «A me piace la vostra fantasia, ma il processo per imparare non è uno solo.»

19/05/2005

«Costantemente esistono situazioni in cui cerco un partner.

Durante le dimostrazioni delle scene preparate a casa, vi erano varie proposte (a cui noi allievi abbiamo assistito): Irina/Solionyi, monologo di Tuzenbach, monologo del pugnale di Macbeth... noi spettatori non eravamo spettatori, non siamo spettatori, ma siamo sempre attori... e cerchiamo, anche durante le scene altrui, il modo e il momento opportuno per entrare ed uscire, per suggerire qualcosa, per provocare se è necessario, per fare nulla se è preferibile.» (vi erano delle carte da gioco a terra, io stavo guardando, mi sono alzato dalla mia sedia, ed ho iniziato a giocare... ciò è stato buono, equilibrato, a Jurij è piaciuto; una qualunque scena iniziava, mentre quella precedente stava terminando, si creava ciò che in musica prende il nome di *fade in* e *fade out*; e noi che guardavamo, nei tempi della scena, nei ritmi

della scena, era bene che entrassimo, non soltanto come testimoni...vi erano però momenti in cui una nostra entrata sarebbe stata forzata, riconoscere le situazioni nelle quali un nostro ingresso era permesso o meno, il modo adatto all'entrata, l'energia con cui ci accostavamo alla scena, l'intelligenza di restare fermi, se la scena richiedeva, il fatto che noi non facessimo nulla, queste erano tutte occasioni di riflessione sul nostro essere attori).

20/05/2005

Esercizi di training:

1) Dopo essersi sciolti, ognuno alla propria maniera, ci si dispone, come al solito, nelle due linee parallele e ci si concentra.

2) Camminare. Più veloci. Più Veloci. Correre, cambiare direzione e mantenere sempre pieno tutto lo spazio.

3) Trovare un partner, poi, con questi, fare una *clap* (un battito di mani) con le mani che si toccano in alto, mentre si sta saltando. È un esplosione di energia. Ma subito si è pronti per rifarlo con un'altra persona. Deve essere una sorpresa, un impulso improvviso, talmente improvviso da non rendercene conto.

4) È un crescendo di energia, di più, sempre di più, si arriva all'apice dell'energia, le *clap* sono frequentissime, poi lentamente si dilata la frequenza delle *clap*, si scende, si sta spegnendo, poi di nuovo un impulso, poi giù, un impulso, un impulso, giù... fino all'ultimo impulso, l'ultima *clap*, la battuta finale dell'attore nella scena.

Analisi.

(Abbiamo fatto le dimostrazioni di varie scene, tutte legate, da "*Macbeth*", da "*Tre sorelle*", di nuovo da "*Macbeth*" e così via... personaggi che si muovevano in *background*... che intervenivano, a volte... abbiamo lavorato su questa unica grande scena per 1h e 15', senza alcuna pausa). «Quando prima, durante la messa in scena, uno di noi ha riso, poi tutti hanno riso insieme, era cosa buona, ma non farlo subito, perché è pericoloso, dopo diventa una ripetizione».

«Nel monologo Solionyi/Irina³⁶⁸, Irina non riesce a fermare il monologo di Solionyi. La scena finisce non perché Irina va via, ma perché è finita l'energia, è come il Vesuvio... impulsi, impulsi, vicini come fossero un solo intervallo, poi sempre più distanti, finisce l'ultima goccia di energia, finisce la scena.

L'essenza delle parole di Solionyi è forte. Irina non può sostenere questa energia. Lei vede la forza di lui, le piace, ma non può tenerla. È la prima volta in 26 anni che lui ama e che lo dice a qualcuno: o lei o nessuno. Solionyi è più che l'amore, è anche la sua solitudine... Forse lui sta dietro alla quinta, per parecchio, si vede solo metà corpo: è un uomo o un animale? Lui non viene, appare». «La filosofia è il monologo della vita dopo la morte. "A me interessa essere ucciso", ecco Tuzenbach.»

³⁶⁸ Cechov, *Teatro, Il gabbiano - Zio Vanja - Tre sorelle - Il giardino dei ciliegi*, Milano, Mondadori, 1990, p. 148

21/05/2005

«L'*Acting* non è così vivo nell'inizio, è come uno schizzo. Alla fine è molto più forte.»

«Quando Ol'ga dice: "Andremo a Mosca!", deve dirlo convinta, e allo stesso tempo, dentro di sé sapere che non andranno mai. Qui è l'attore: "Perché oggi il mio animo è così lucente?"»

«Versinin nel monologo sul sapere³⁶⁹: qual è lo humor? La minoranza e la maggioranza. Il senso del suo monologo è che lentamente una minoranza crescerà e diverrà la maggioranza. Poi un giorno, la nuova minoranza sarà nuovamente la maggioranza... è la vita. Se dopo il primo cambio da minoranza a maggioranza fossimo tutti uguali sarebbe nata una dittatura. Invece la vita è sempre un passaggio tra una minoranza che può diventare una maggioranza.»

«Cos'è la superstizione? L'opposto del sapere. Anche in teatro ci sono un sacco di superstizioni. Perché? Perché non si è sicuri del proprio lavoro. Ci sono talmente tante superstizioni che non potremmo fare un passo se le seguissimo tutte. Dipende dalla professione, dal luogo... il segno. Esiste cioè qualcosa di più alto di noi.»

«Irina, nel I atto, crede nell'equivalenza: 'lavorare = essere felici.'

Irina, nel II atto, scopre una nuova equivalenza: 'terribile = lavorare non basta per essere felici.'

La felicità non è una categoria costante. Non puoi essere sempre felice. Sì ora sono innamorato, ma domani? Non è possibile sapere. Non è un dogmatismo. Ci sono diverse forme belle. Ci sono tanti amori... no, esiste un solo amore. Esistono molte verità, no, ne esiste una sola, ecco cosa sostiene Soliony: una sola verità, un solo amore. Ed ecco, nel II atto, la discussione tra Soliony/Andrej sul numero delle università presenti a Mosca, "Sono due", "Una...", "...no, è così...", "...no, invece..." .

Il *background* di questa filosofia è questo humor, il gioco.»

22/05/2005

«L'arte dell'improvvisazione è un limite. Bisogna seguire la *composition*, ma da un *frame* ad un altro si è liberi, ci sono degli appuntamenti, per il resto si è autonomi;» si è obbligati a tener presente che non è possibile improvvisare e rovinare tutto, ma necessario seguire la '*composition*'. «*Improvisation without final not exist.*» L'improvvisazione senza finale non esiste, «si costruisce sempre fra un inizio e una fine. Così si sa, dove si sta andando. Ed è possibile usare la tensione del "dove sto andando"». (Ieri si chiacchierava sull'argomento "senso": il ritmo delle parole deve portare, sottolineare, il senso).

«Aver presentato la scena solo tre volte, è aver presentato "impressioni", schizzi, per capire ciò che va e che non va. La composizione deve essere chiara. L'analisi deve essere precisa e approfondita.»

³⁶⁹ Cechov, *Teatro, Il gabbiano - Zio Vanja - Tre sorelle - Il giardino dei ciliegi*, cit., pp.127-128

«*Event change my direction, my emotions.*» L'evento cambia la mia direzione, la mia emozione. «Quello che per noi è l'evento nella scena, è ciò che ci fa cambiare direzione.

Serve che direttore e attori siano chiari e concordi su dove siano gli eventi nella scena. La '*composizione*' è chiara? Attori e direttore sono d'accordo? Bene, allora si può andare sul palco. Dobbiamo avere la stessa immagine, io e te. In un mese è chiaro che si lavorerà sulle immagini. Per "Sei personaggi in cerca di autore" di Pirandello, abbiamo lavorato tre anni per una sola *performance* ed ancora non era finito. Faccio un esempio: sono andato a Murano, con moglie e figlio. Mio figlio, piccolo, chiese all'artigiano che lavorava il vetro, un orso. Lo accontenta e crea l'orso. Mio figlio è molto contento, ma l'artigiano, l'artista, guarda l'orso e dice che non è corretto. Lo butta nel fuoco. Butta la sua opera nel fuoco... è come se ci avesse detto: "Ok i turisti... ma la mia arte è la mia arte. Io ho rispetto per la mia arte!"»

«Edoardo De Filippo è assolutamente un grande professionista dell'arte. Ho visto diversi video, in Russia è molto conosciuto. Petrolini è un grande professionista. Ho incontrato anche Carmelo Bene, ed anche lui è un grande talento, talento per i dettagli. Dettagli!»

Task: compito sulla "pausa" tra il III e IV atto di "*Tre sorelle*".

«Prima l'immagine... guardiamo l'introduzione del IV atto. È mezzogiorno. Cos'è per noi? Il sole verticale. È una pausa. Il sole è all'apice, dopo è in discesa. È una pausa. Cosa c'è di strano essendo la casa una proprietà privata? È strano che passano dei soldati. Ci sono bicchieri, champagne... ma non esiste padrone, è come se fossimo nel parco comunale, che non ha padrone. Non esiste centro. Non esiste qualcosa che ci unisca. Non un tavolo. La gente non ha responsabilità, nessuno pulisce. La gente è nella proprietà... ma non c'è un padrone. Non c'è un centro. Si può parlare di *mithos*... di chi ha perso la casa.

Nel I atto: viene mostrata una casa, una comunità con forti relazioni; poi scena per scena, parola per parola... il vento soffia e rimangono le rovine di questo. All'inizio la tavola piena di lavoretti di cucina, alla fine non c'è più tavolo, o se è rimasto, è pieno di bicchieri di champagne, vuoti o semivuoti... le rovine di quel qualcosa. "Un barone in più, un barone in meno...", questa è la filosofia con cui si può giocare: una nazione in più, una in meno... venti milioni di persone in più, venti milioni in meno... e così via. Esiste l'istinto della creazione e quello dell'auto-distruzione.»

«Un suggerimento: quando si tocca una nuova scena, la si può provare senza testo, solo movimento, anche facendo cose che non rientrano per niente nel testo, per lasciarci suggerire quanto complesse possano essere le relazioni tra i personaggi. E creare differenti varianti della stessa scena.»

Task: «un'ulteriore precisazione sulla pausa prima del IV atto: è come un replay, si parte dal III e si va al IV, si torna indietro e si fa vedere *frame dopo frame* quello che è successo.»

Mithos-telling.

(Io raccontai la mia favola:)

«L'omino con le ali al posto delle braccia si sentiva solo, e passeggiava, perché, nella città, era il solo ad essere con le ali al posto delle braccia. Chiedeva: "Posso giocare a palla con voi?" ma gli altri rispondevano che avrebbe dovuto usare le mani per gettare la palla, quindi no, non poteva. Nemmeno gli uomini-calciaatori volevano, non poteva, non era come gli altri, e poi la maglia che avrebbe dovuto indossare per giocare non gli sarebbe entrata. Lui allora passeggia. La passeggiata diviene una camminata, la camminata diviene un viaggio, il viaggio una ricerca, la ricerca sfuma in un oasi: la città degli spiriti volanti. Immediatamente trova tre bambini normali come lui, con le ali al posto delle braccia, vuole giocare, ma lui non possiede la carta speciale degli uomini volanti, e gli altri volano, e lui non aveva mai provato, mai, non capiva a cosa servissero le sue ali al posto delle braccia... guarda, guarda, guarda e capisce, capisce quanto erano bravi quei bambini con le ali al posto delle braccia... inizia ad applaudire gli altri, "bravi... bravi..." e applaude, applaude... con le ali al posto delle braccia... e sempre più sorpreso inizia a volare... e volare e, più in alto, a vedere, e sognare, chiudere gli occhi e sentire il cielo... e quanto erano bravi gli altri bambini con le ali al posto delle braccia.»

24/05/2005

Analisi: *"Tre sorelle"*

«Tenteremo di suddividere in scene i quattro atti di *"Tre sorelle"*.

Ordine delle scene del I atto.

1) 'A Mosca'.

Sul tempo. Ol'ga: "...io ricordo... ricordo" ➡ passato

Ol'ga: "...a Mosca, andremo a Mosca!" ➡ futuro

Su Dio. Ol'ga: "Tutti andremo, se Dio ci aiuterà" ➡ Dio

La scena di Tuzenbach/Cebutykin sono di sfondo. Si notino come molto spesso ci siano molte scene in *background*, da sfondo ad una prima scena, e come tali momenti continuino l'azione, azione che continua anche fuori scena, mentre il pubblico non può assistere, perché il pubblico non è il centro.

2) 'Arriverà Versinin'.

Questa scena tra Tuzenbach/Solionyi/Cebutykin inizia da fuori palco, poi continua su palco e viene ripresa in seguito nel mezzo di un'altra scena; vi sono in Cechov scene che iniziano fuori, continuano sul palco, e magari si concludono fuori.

Cechov è:

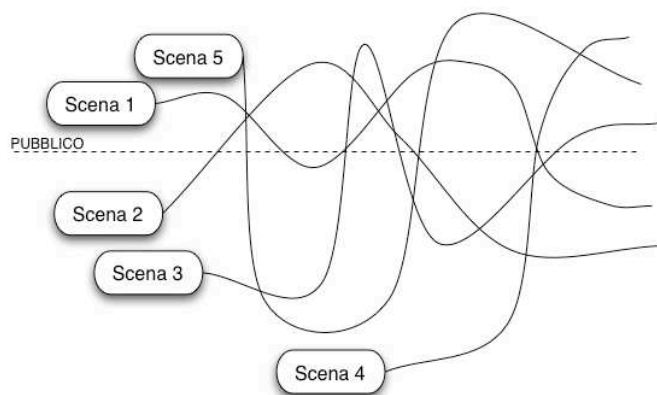


fig.1

Cechov non è invece consequenzialità delle scene, nel quale inizia, si sviluppa e finisce una scena, poi un'altra inizia, si sviluppa e finisce e così via (fig. 2).

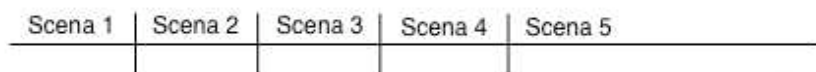


fig.2

E il testo vive alla stessa maniera, come quest'onda (fig. 1). La ragione per cui un attore è in scena, si comporta in un certo modo, ha un certo ritmo, non è lì, in quella scena, ma è in un'altra precedente, vissuta fuori dal palco.

Irina: "...Ivan Romanovic!"³⁷⁰; così interrompe il flusso precedente e prepara la scena dopo.

- 3) 'Monologo di Irina sul lavoro'.
- 4) 'Tuzenbach/Irina sul lavoro'.
- 5) Continua la scena 'Tuzenbach/Solionyi/Cebutykin'.
- 6) 'Masa/Solionyi'.

³⁷⁰ Cechov, *Teatro, Il gabbiano - Zio Vanja - Tre sorelle - Il giardino dei ciliegi*, cit., p.119

7) 'Ferafont e la torta'.

8) 'Il samovar'.

La tradizione. Per Cebutykin ha un significato; Irina invece è come se rispondesse:
"...ma no... un samovar... non siamo tue figlie... ma, un samovar?!"

9) 'Sta entrando Versinin'.

Anfisa arriva e va da Irina, la prepara... sta entrando un colonnello.

Tuzenbach "segue" Irina, lei lavora, lui vuole lavorare.

10) 'Versinin ricorda le tre sorelle'.

Non ricorda le facce, ma che erano tre, ne ricorda il numero.

"Sono felice"... ma di fronte ha due sorelle, Ol'ga non è lì, infatti, lui è stupito. Lui ricorda tre sorelle: può essere un grande evento.

Versinin è uno show-man.

Può essere un grande momento l'incontro con Ol'ga. In questo momento può intendersi anche una possibile storia d'amore con Ol'ga e non con Masa.

Non ricorda bene il viso delle tre sorelle, soltanto il numero... ma il padre invece... forse chiude gli occhi e comincia ad immaginarlo... ricorda bene il padre.

11) 'Versinin ricorda il passato'.

Introduce Masa. Il fiume. Dov'è la città perfetta? Sì, Mosca possiede un fiume grande, ma vi sono però molte mosche. Qui, è vero, non ci sono mosche, ma il fiume è piccolo. E ci si chiede sempre il perché, perché, perché... è bellissimo vivere qui... Versinin: "L'unica cosa strana qui è che la stazione ferroviaria sia a quaranta chilometri di distanza... E nessuno sa il perché." Soliony: "Io so il perché: perché, se la stazione fosse vicina, non sarebbe lontana, essendo lontana, non è vicina."

12) Monologo di Versinin: 'Ci dimenticheranno.'

Versinin/Tuzenbach/Soliony

13) C'è qualcosa che accade dietro: 'Cebutykin'.

L'essere umano è niente, come un insetto... guardatemi sono basso, primitivo, l'essere umano è così... Puccini, Mozart... se li potessimo aprire, uscirebbero insetti. Mentre Cebutykin si ostina a dire che la vita è bassa arriva il suono di un violino, fuori scena, dando ragione a Tuzenbach ("Può darsi che nel futuro diranno che la nostra vita è nobile e alta.")

14) 'Presentazione di Andrej'.

15) 'Discorso filosofico sul sapere. Versinin/Andrej/Masa'.

16) Ancora 'Tuzenbach/Versinin che continuano il loro discorso filosofico' iniziato qualche scena prima.

17) 'Entra Kulygin. Discorso sul presente'.

Masa parla della serata. Si prepara la tavola e quest'azione, questa scena fa da sfondo.

18) 'Tuzenbach/Irina sull'amore'.

Solionyi è strano, non parla di Versinin. "Pio, Pio, Pio...", ripete.

Irina: "È strano quel Solionyi..."

Tuzenbach: "No..."

Tuzenbach: "La vita è bella."

Irina: "Dice?"

19) Nuovo ingresso: 'entra Natasa' (con energia). Natasa/Ol'ga.

20) 'Alla tavola'. Quasi tutti i personaggi sono presenti.

21) 'Arrivano Fedotik e Rode'.

22) 'Andrej/Natasa'.

La scena Tuzenbach/Solionyi/Cebutykin è in *background*, in sfondo. Solionyi ha bisogno di Tuzenbach e Cebutykin; ma non è vero il contrario: Tuzenbach e Cebutykin non hanno bisogno di Solionyi, lui è un po' emarginato, è così che si sente. Non esiste. Solionyi non esiste. Ci si deve comportare come se non esistesse. Quando Solionyi parla del peso, di poter sollevare venti chilogrammi con un braccio, ma con due anche settantacinque, è per segnalare che non è logico, che è un 'assurdo'.

Monologo di Irina sul lavoro. I atto³⁷¹.

La teoria di Karl Marx, in questo periodo, è che se si lavora si può essere felici. È l'idea di Irina. Ma il lavoro non può rendere felici, e nel IV atto forse ci si accorge di ciò.

Ol'ga introduce immediatamente ironia: "Papà ci aveva abituato ad alzarci alle sette" ...col padre, colonnello, era come essere in una caserma! "Ora resta a letto fino alle nove", (ma poi amaramente si dice:) "ora non si fa più colazione assieme..."

Tuzenbach: "Io non ho mai lavorato". Ricordiamo il detto nazista "Arbei Macht Frei" cioè "Il lavoro rende liberi"... questo monologo tratta di lavoro.

Cebutykin risponde: "Io non lavorerò". È collegato solo al presente: legge il giornale. Dopo averlo letto lo può gettare, è già passato e a lui non interessa.

Per me è importante il fatto. Non la ragione, ma il fatto. Si può essere d'accordo soltanto sul fatto che Adriano (un allievo, mio compagno) sia con noi, qui, adesso, e non sul perché lui sia qui: soltanto lui lo può sapere. Il fatto non il perché!

Nel futuro sarà meglio. Ora rispetto al passato le persone sono più higher, e così nel futuro. Prima vi erano soltanto 100 Mc Donalds, oggi ve ne sono 6000. Molto meglio (...e tutti ridiamo...) Strana filosofia.

³⁷¹ Cechov, *Teatro, Il gabbiano - Zio Vanja - Tre sorelle - Il giardino dei ciliegi*, cit., pp.120-121

Ne *"I gabbiani"*³⁷², un argomento come il livello del teatro: "non esistono più attori così di talento come Paska Cadin... ma il livello medio degli attori è più alto". Questo è un tipo di ironia.»

25/05/2005

«Il atto. Ordine delle scene.

1) 'Natasha/Andrej'

Cechov pone sempre questa trappola: durante l'atto si sale e si cresce fino a fine atto... poi cambia l'atto e giù. Bisogna invece mantenere l'atmosfera del party, della festa.

Inizio... su, su, su... discussione filosofica... poi solitudine. Questo propone solitamente Cechov. Non cadiamo nella trappola cechoviana di far cadere la prima scena di un nuovo atto.

Il contatto con il I atto di questa scena è importante. Il ritmo del testo è differente. Bisogna oltre modo, non uccidere il testo, ma separare il testo dal movimento, dalle emozioni.

"La candela è accesa". Chi l'avrà accesa? Nessuna risposta.

Tutte le stanze lentamente sono occupate da Bobik.

2) 'Andrej/Ferapont'.

È divertente. Strani eventi si raccontano. Un tipo ha mangiato frittelle, forse quaranta, non ricordo, poi è morto... Dove? "A Mosca", risponde Ferapont.

Andrej: "Sei stato a Mosca?"

Ferapont: Pausa. ...è una pausa importante. "No. Il Signore non mi ha fatto la grazia." Stava parlando di cose accadute a Mosca, ma non vi era mai stato.

Se il testo è così, cioè un po' depresso, giochiamo con questa caratteristica, il testo è una cosa, separiamolo e giochiamo con l'ironia della scena.

Andrej: "Ferapont?"

Ferapont: "Sì..."

Andrej: "...Bravo..."

Ferapont: "...Eh?"

Questa potrebbe essere l'atmosfera.

3) 'Masa/Versinin'.

Ancora una coppia. Uno strano inizio. Forte. Masa che dice: "Non lo so." È una scena che è iniziata fuori. Così come la scena, nel I atto, tra Tuzenbach/Cebutykin/Soliony.

Versinin, quando parla di casa sua, arriva a dire "nullità". Poi "Pausa" (è Cechov che la indica). "Non ne parlo mai..."

³⁷² *Ivi*, p. 12

Masa: "Che rumore fa la stufa. Prima che morisse mio padre brontolava nel tubo. Come fa adesso." È un segno di morte.

In un attimo si accende, e tutto accade, sesso, non c'è una relazione che cresce normalmente tra un uomo e una donna: 1, 2, 3, 4, "Ti amo, ti amo..."; è un attimo e scopia.

4) C'è il cambio 'Tuzenbach/Irina'.

Non andiamo giù, dobbiamo tenere su la scena.

Irina: "Odio il telegrafo".

5) Versinin/Tuzenbach/Masa. 'Consoliamoci con la filosofia', dice Versinin.

Tuzenbach ➡ "la vita è la stessa, non cambia."

Versinin ➡ "la vita cambia"

Tuzenbach ➡ prendere il presente.

Versinin ➡ preparare il futuro

Versinin ➡ futuro "Oggi non sono felice, ma nel futuro..."

Tuzenbach ➡ presente "Io sono felice."

Masa ride.

Tuzenbach ➡ "le gru voleranno sempre, senza sapere perché"; "Il senso? Fuori nevicava, che senso ha?" (il presente è il senso.)

Masa ➡ vuole credere in qualcosa, avere un perché.

Versinin ➡ ricorda la gioventù passata.

Cebutykin taglia la conversazione. Versinin si sospende, organizza... organizza e tornerà dopo a finire il suo discorso filosofico.

6) 'Fedotik/Rode'.

7) 'Arriva il samovar'. Tutti sono a tavola.

Ci sono molte scene in parallelo:

8) Versinin/Masa, è la prima volta che si parlano dopo il "Ti amo";

9) Irina/Fedotik;

10) Anfisa/Masa/Irina;

11) Natasha/Solionyi;

12) 'Versinin continua il suo discorso filosofico', con l'esempio del ministro francese in prigione. Soltanto in prigione ci si accorge della libertà.

13) 'Tuzenbach.' Prende delle caramelle. Continua dopo con Solionyi.

14) 'Lettera a Versinin'.

15) 'Anfisa/Masa'. Masa è scocciata.

16) 'Masa/Irina/Natasha'

17) 'Tuzenbach/Solionyi'

Tuzenbach: "Via, facciamo la pace"

Solionyi: "Perché fare la pace. Non sono in guerra con lei."

18) 'Cebutykin/Solionyi. Discussione':

Solionyi: "...la *ceremscià* è cipolla!"

Cebutykin: "la *cehartmà* è montone"

19) 'Tuzenbach/Irina/Andrej'. "Le maschere arrivano?"

20) 'Andrej/Solionyi'. Ripresa della discussione della scena con Cebutykin.

Solionyi: "Quale università? Le università a Mosca sono due."

Andrej: "Una sola."

21) 'piccola scena tra Tuzenbach/Masa'.

22) 'Natasha/Cebutykin'. "È ora di andare. Bobik non sta bene."

Come si diceva Bobik è padrone della casa.

23) 'Andrej/Cebutykin'.

Cebutykin: "Mai sposato"; la solitudine... ma "è lo stesso".

24) 'Irina/Anfisa'. "Ci sono le maschere!"

25) 'Solionyi/Irina'. Solionyi: "Io l'amo".

26) 'Solionyi/Natasha'.

Consideriamo Masa e Versinin. Dopo Masa va e Versinin arriva. Versinin va e Masa arriva. È un continuo scambio, fino all'incontro finale che porta all'addio.

Il secondo atto va tenuto sù, va sostenuto, non facciamolo cadere.

27) 'Irina/Natasha'. "Perché non ti sposti in camera di Ol'ga?...sarebbe meglio per Bobik..."

28) 'Natasha'. Protopov alla porta.

29) Molte piccole scene separate.

-) Kulygin/Versinin.

-) Irina/Kulygin. Kulygin cerca su moglie Masa.

-) Olga/Kuligin

-) Versinin

-) di nuovo Irina/Kulygin

-) Olga

-) Irina

-) Natasha

-) Irina: "A Mosca! A Mosca! A Mosca!"

Escono uno alla volta, poi Irina chiude l'atto con "A Mosca!"

Sono tante piccole scene, due persone, poi tre, poi due, poi quattro, poi una...

Task: su argomento "La pausa tra III e IV atto".

Nel risveglio dovrebbero esservi molti lazzi. Cosa sono i lazzi?

Esempio: Brook. Ricordo una sua scena. È un alcolizzato, deve bere per far calmare il proprio tremolio, tremano le mani col bicchiere e la bottiglia; non riesce a versare, ci prova in tutti i modi, poi finalmente vince la sfida e vi riesce, ma le difficoltà continuano quando col bicchiere pieno deve bere... in vari modi riprova... dopo vari strani tentativi riesce infine a bere. Faceva lazzi di venti minuti meravigliosi.

Altro esempio: Due uomini si addormentano a terra, uno a fianco all'altro; quello dietro ha un braccio che, passando sotto al corpo del secondo, spunta davanti all'altro; questi, dormendo a fianco, si trova, al risveglio, con tre braccia, così gli pare... inizia il gioco.

Se diciamo tutti insieme la stessa frase, per esempio: "Di che cosa dobbiamo parlare se non abbiamo niente da dire?"; se diciamo questa stessa frase tutti assieme, non si capisce. È l'ennesimo lazzo.

Siamo all'inizio del IV, dopo il grande party del III atto... la terra dopo la guerra... dentro di noi la casa è distrutta. Tutti abbiamo distrutto questa bellezza. Siamo al punto in cui capiamo che abbiamo distrutto. Chi è stato? Adriano (un allievo)? Marco (un altro allievo)? Addio, devo andare... Questo è l'inizio.»

26/05/2005

Esercizi di training.

Composizione di 8 punti scelti da noi.

«Cercate di provocare il vostro corpo e poi fate la verticale, l'8° punto della composizione è la verticale: un piede soltanto appoggiato a terra, braccia steso in alto, occhi chiusi, tentando di non perdere l'equilibrio.»

(La mia scelta è:

1° = passi lunghi

2° = passi veloci

3° = verticale

4° = rotolare

5° = salto come rana

6° = verticale

7° = giro a sinistra con occhio sinistra chiuso e all'indietro

8° = verticale)

«Completato l'esercizio, passate dal 1° punto alla verticale dell'8°;

poi 1°, 2° ➡ e quindi l'8°;

poi 1°, 2°, 3° ➡ 8°;

poi 1°, 2°, 3°, 4° ➡ 8°;

e così via, fino ad aver fatto l'intera sequenza.

È chiaro che possono esservi più "parole" uguali, equivale ad un monologo; per esempio posso avere una verticale anche al 3° punto.»

Esercizio sui Colori.

«Immaginiamo il rosso. Occhi aperto o chiusi, come preferite. Se avete difficoltà chiudete gli occhi. (Pausa)

Immaginate ora il giallo. (Pausa).

Verde. (Pausa).

Blu scuro. (Pausa).

Arancio. (Pausa).

Azzurro. (Pausa).

Passate da ogni colore al bianco, che rappresenta "la verticale del ruolo" nell'attore.

Può aiutare cercare un'immagine nella realtà.»

(Io, ad esempio, legai le seguenti immagini:

Giallo ➡ the;

Verde ➡ immagine della campagna vista sul ponte lungo la strada che porta a casa mia;

Blu scuro ➡ il cielo di notte;

Arancio ➡ tovaglia con stampe di arance regalata ad una mia amica;

Azzurro ➡ il cielo sereno al mattino;

Bianco ➡ la neve.)

«Nei testi si deve tentare di trovare il colore, poi l'immagine, ed averla ben presente quando si recita il testo.»

Analisi: "*Tre sorelle*".

«Atto III, ordine delle scene.

1) 'Anfisa/Olga'.

Il ruolo di Fedotik è importante... tutto ciò che possedeva è andato bruciato dall'incendio, lo sappiamo da Ol'ga; Fedotik dovrà quindi essere diverso in questo III atto.

L'elemento della nascita e dell'incendio... Prima la nascita ed ora la distruzione. Questo fuoco... Certe persone odiano quest'incendio, certi hanno paura, mentre ad altre persone questo incendio piace. È importante.

2) 'Natasja/Olga'.

Natasja: non è la mia casa, è certo, non mi piace però tutta questa gente... è furba... "...non ti permettere di stare davanti a me!" ed Anfisa esce. Natasja: "Io parlo di lavoro... e lei è inutile!", riferendosi ad Anfisa.

Ol'ga è la prima a capire che la casa non è più loro. Ma in fondo non è male vivere senza famiglia, ci sono meno obblighi.

3) 'Kulygin'.

Dov'è mia moglie? Dov'è la mia parte? Un po' come se riemergesse il mito dell'andro-gino.

Tutti cercano: dov'è la mia formica? Masa cerca Versinin; Kulygin cerca Masa; Tuzenbach Irina.

Tutto è chiaro, i personaggi sono connessi, ma si sono tutti persi.

Kulygin: è tutto ok... Mi piace il mio lavoro. Io amo Masa... Nel giorno dell'Apocalisse per lui è tutto ok.

Kulygin apre se stesso per un attimo, è un attimo, qualcuno vede, qualcuno no. "Io amo Masa..." "Cosa? ...hai detto qualcosa?" è un attimo... "Dov'è Masa?"

"Se non c'era Masa, avrei sposato te Oleka". (Si può perfino pensare ad una storia d'amore precedente tra Kulygin e Ol'ga, da queste parole... in pensieri di questo tipo esiste libertà per l'attore, esiste la possibilità di divenire autore).

4) 'monologo di Cebutykin. Il diavolo.'

Poi, passo dopo passo, entrano i personaggi.

5) Irina, Versinin, Tuzenbach ed è già presente Kulygin.

6) 'Cebutykin. L'orologio.'

Cebutykin lascia cadere l'orologio, si rompe.

Ecco la seconda parte del monologo della scena 4.

7) 'Versinin. Monologo su famiglia.'

"Tra duecento o trecento anni... sarà bella la vita che verrà!". Si ricollega al monologo-dialogo con Tuzenbach, nel II atto. È una grossa vita, certamente si va avanti.

Ride... e alla fine canta, e poco prima di cantare dice: "Oggi sono vivo". Poi ancora un'affermazione più forte, dice: "...Mi sento indiatolato di vita!"³⁷³

È una liberazione, rispetto alla costrizione dell'uniforme. In questo momento è possibile tutto. È come a carnevale. È la rivoluzione. Libertà!

Il fuoco ha bruciato... il tempo non esiste... l'orologio è stato rotto da Cebutykin. "Ta-ra-ra..." cantano... liberi.

8) 'Fedotik entra dopo l'incendio'. Continua l'atmosfera di prima.

Non ho più casa. Quindi sono libero. Di nuovo la libertà.

Non ho più la casa... il mio computer, l'agenda, le foto di famiglia... tutto bruciato

➡ Sono libero! ➡ è il paradosso: è necessario distruggere tutto ciò che ho per poter essere libero.

9) 'Solionyi/Irina'.

C'è un cambio. Tante piccole scene:

-) Versinin/Masa;

-) Solionyi;

-) Irina;

10) 'Tuzenbach'.

³⁷³ Cechov, *Teatro, Il gabbiano - Zio Vanja - Tre sorelle - Il giardino dei ciliegi*, cit., p. 157. Alschitz ci fa correggere la traduzione italiana che riporta: "Mi sento ubriaco di vita...", con: "Mi sento indiatolato di vita!"

11) 'Masa/Kulygin'.

All'opposto Masa/Ol'ga e poi Ol'ga/Kulygin.

12) Le tre sorelle.

Comparare questa scena con la scena 1 del I atto. È una scena lunga.

13) 'Andrej/Ferapont'.

14) 'Kulygin cerca Masa'.

15) 'Ol'ga/Irina'.

Irina: "Chi picchia qui sotto?". È Soliony? Cebutykin? Ci sono varie possibilità per il regista, è una scena divertente.

Irina: "Ci portano via la brigata".

Ricordiamo Socrate: è meglio la vita o la morte? Non lo so. Io andrò a morire, ma voi potete fare molto... poiché voi rimanete qui. (Jurij sorride).

È la posizione di Tuzenbach. È il "Tarampapam-pum-perà" di Cebutykin.»

«Per il 31 maggio spettacolo dei tre atti di *"Tre sorelle"*.

Composition:

- testi anche diversi;
- sono concessi testi presi da *"Macbeth"* ma devono aver un linea di senso con *"Tre sorelle"*;
- anche più varianti della stessa scena; se vi saranno troppe varianti, è chiaro che sarà fatta una scelta tra le varianti;
- è preferibile seguire la linea di Cechov, ma è possibile anche cambiare l'ordine delle scene;
- in scena sono possibili più Tuzenbach, più attori che eseguano la parte di un personaggio come Tuzenbach;
- il mito è ciò che ci guida, che guida il regista;
- la storia è più importante. Che cosa vogliamo far vedere? Noi stessi? No, dobbiamo far vedere il mito.
È necessario o non è necessario portare questa scena sul palco? È il mito che risponde;
- è possibile portare scene anche di solo movimento;
- per noi è importante vedere la foresta... Essere distante. Giocare con il mito. In ogni scena io gioco con il mito. Questo è ciò che importa.

27/05/2005

«IV atto, ordine delle scene.

1) 'Saluti. L'addio.'

Nell'inizio ci sono molti "Buongiorno... Come va?"; alla fine vi sono molti "Addio". Parlano positivamente. Sono lo stesso tema con parole diverse. È connesso con il monologo di Tuzenbach del IV atto... ciao sedia, ciao Daniele, ciao matita, ciao albero... è tutto uno. Grazie occhiali, ho letto bellissime pagine grazie a voi, ho letto Dostoevskij, Cechov, Shakespeare... grazie... Addio occhiali. Vi possono essere molte variazioni del tema "Addio".

2) 'Irina/Cebutykin/Kulygin. Cambiar vita.'

Sulla vita. Cambiar la propria vita ➡ Kulygin taglia i baffi.

Sono pronto a cambiar la mia vita se ho molti dettagli.

Kulygin nel IV atto parla molto. Cambia la sua vita, si taglia i baffi, dice a Masa "Ti amo". Non è un idiota.

Irina parla del matrimonio con Tuzenbach.

La gente organizza piani, ma esiste un segreto.

Cebutykin ➡ "dovete volare, perché se non volate, cadrete." È un'immagine molto forte.

Cebutykin: "Tornerò e cambierò vita".

3) 'Cebutykin/Masa.' "Voleva bene a mia madre?", chiede Masa.

Monologo di Masa. "Andrej, l'erede... molte persone hanno costruito una campana... campana caduta in pezzi".

Cebutykin è senza famiglia. Quando morirà, la linea della vita si fermerà.

Arriva la notizia del duello del giorno dopo.

Cebutykin: "Solionyi sfiderà il barone in duello... un barone di più, uno di meno, è lo stesso!". Il processo di ricambio delle cellule è continuo e regolare; il cosmo prova a regolare questa armonia, altrimenti sarebbe la catastrofe. Esiste la morte per dar spazio alla nascita, ecco l'equilibrio.

4) 'Andrej/Cebutykin'.

Andrej: "Mia moglie è mia moglie. Brava, intelligente... in ogni caso lei non è un essere umano."

Cebutykin propone: "Vai via, lontano, prendi cappello e bastone e vai via."

5) 'Solionyi/Cebutykin'.

6) 'Feropont/Andrej'.

7) 'Tuzenbach/Irina'.

Tuzenbach: "Devo andare in città", per arrivare a: "Ci sposeremo... c'è solo una cosa: tu non mi ami";

Irina: "Se potessi... ma s'è perduta la chiave";

Tuzenbach: "Non ho dormito stanotte... dimmi qualche cosa..."; una pausa di silenzio, poi continua: "Vedi quell'albero, è secco, ma dondola al vento con gli altri..."; "Irina, non ho preso nulla stamattina, mi prepari un caffè", questa è l'ultima frase in bocca a Tuzenbach poi morirà, fuori scena.

8) 'Ferafont/Andrej'. (continuazione della scena 6).

Andrej: "Dov'è andato il mio passato?"

Ferafont è come un fantasma... "queste sono le carte da firmare".

Prima vi era Cebutykin con "Vai lontano", ora c'è Ferafont con "Rimani qui, è il tuo dovere".

9) 'Inserito di Natasa su Bobik'.

Poi continua Ferafont: all'inizio non sente, è sordo, mentre alla fine è capace di udire.

10) 'Anfisa', che al momento sta al ginnasio da Ol'ga.

11) 'Versinin/Olga/Masa. L'addio'.

Versinin sta partendo. Scena dell'addio a Ol'ga e Masa.

Versinin non riesce a staccarsi da Masa, non urla, non ci sono urla, è un momento forte, l'abbraccio è forte: "Aiutami Ol'ga, non riesco a staccarmi da Masa... aiutami tu Ol'ga!".

Versinin però è lì per assaporare l'addio.

12) 'Kulygin: "Io sono felice..."; "Io sono felice... non farò mai un allusione" dice Kulygin a Masa riferendosi alla sua infatuazione per Versinin.

13) 'Natasa'.

È la parodia del salto di classe: nel linguaggio lei non usa il francese, che è nella vostra traduzione italiana, ma il russo, usato però con costruzioni che per la lingua russa sono orribili.

La filosofia di Natasa? Botticelli, ahh (schifata)... Marilyn Monroe è bello, non Botticelli, Schwarzenegger è bello... infatti dice: "...e tu a suonare, di là, nello stanzino".

"Prima di tutto farò tagliare gli abeti nel viale".

14) 'Cebutykin/Olga. Finale.'

Cebutykin: "Il barone è stato ucciso".

Masa: "Partono, ci lasciano..."

Irina: "Bisogna vivere."

(Cebutykin: "...non fa niente...")

Olga: "Se noi potessimo sapere..."

Mi ricordo di *Fahrenheit 451*, il film di Truffaut, nel finale il protagonista non può leggere il libro ed inizia a ripetersi le cose lette a memoria. Molto forte, come immagine.»

28/05/2005

«Scene II atto. Presentazione e analisi.

-) 'Natasa'.

È una grande trappola per ogni attore. Nel I atto è simpatica, nel II, farne un personaggio negativo è una trappola. Diventa facile farne una parodia.

Questa casa non ha capitano. Natasa per questo dice "ho paura". "Qualcuno ha acceso le candele. Chi?", mistero. "Chi ha chiamato le maschere?"

Andrej: "Non lo so... le mie sorelle". Dovremmo decidere tutti insieme, le tue sorelle, tu ed io, abitiamo tutti nella stessa casa.

Sotto questa luce è molto più comprensibile il suo comportamento. Probabilmente non è romantica, ma è pratica, non ha lo stesso punto di vista degli altri.

-) 'Ferafont/Andrej'.

Hanno bisogno l'uno dell'altro: "Posso parlare solo con te", dice Andrej. È una scena giocosa. Ne abbiamo bisogno, prima c'è Natasa/Andrej e dopo Masa/Versinin. Ma non è solo gioco.

Andrej. "sei mai stato a Mosca?" C'è una lunga pausa. Ferafont risponde: "No, Dio non mi ha mai fatto questa grazia."

Altro momento denso è quando parla Andrej, poco prima: "Ho bisogno di parlare con le mie sorelle."

-) 'Masa/Versinin'

Le 'due verità' di Macbeth.

Pensiamo alla scena nei quali i due si avvicinano dicendo "No!", e si allontanano dicendo "Sì!"... è un'opposizione, c'è una grande battaglia in atto. La tensione fra sì e no è creativa.

-) 'Tuzenbach/Irina'.

Irina esce dal lavoro "Sono stanca"... lo può dire mentre si cambia d'abito... entra e camminando si toglie prima una scarpa, poi due... Tuzenbach, felice di vedere questo, raccoglie gli indumenti e la segue. Baciatevi continuamente mentre parlate.

Tip-tap ➡ telegrafo (Tuzenbach/Cebutykin)

-) 'Solionyi/Tuzenbach.'

Aleko? ➡ dal niente si crea la sfida. Ok a tutto, ma non mi parlare di Aleko! Vodafone? Hai detto Vodafone? Non posso accettarlo! Non mi parlare MAI (calcando il tono della voce) di Vodafone! Mai!!! Da una cosa da niente nasce la rabbia.

-) 'Ferafont/Andrej'.

Andrej può parlare a Ferafont sottovoce, per non farsi sentire dagli altri "...shhh...ascolta Ferafont... ho bisogno di parlare con qualcuno...", si guarda intorno e poi riprende a parlare sottovoce con Ferafont.

Ferafont vorrebbe davvero ascoltare, ma non gli è possibile.

-) 'Solionyi/Irina.'

“Io ti amo tanto” e allo stesso tempo “Ti odio tanto”... è questa tensione che bisogna tenere tra di loro.

-) ‘Solionyi/Tuzenbach.’

È stato interessante l'intromissione di Gaia (un'allieva) nella nostra scena (io e Fabio, altro allievo, stavamo recitando la scena in questione, io nella parte di Tuzenbach e lui in quella di Solionyi.) Pure Fedotik/Rode sono entrati nella nostra scena. La combinazione di questi elementi per il pubblico è stata molto forte.

È necessario ascoltare, come è capace di ascoltare un musicista jazz durante le jam session... uscire quando è il momento di uscire... prepararsi l'ingresso ed in seguito entrare, quando è il momento di entrare.»

-) ‘scena filosofica tra Versinin/Tuzenbach/Masa’³⁷⁴

(Appunti di lavoro sulla scena, nati dal confronto fra gli attori e il regista, che nel caso era Riccardo).

Irina è una musa comune anche a Solionyi. Versinin ha invece Masa.

Tuzenbach, Versinin e Solionyi hanno tutti la posizione dell'artista. Sono felice, sono sul palco a fare il mio teatro. Tuzenbach muore per questa donna, Irina, non per amore, ma per l'arte!

L'idea del volo, di volare. È la posizione più alta, la distanza dalle cose... la posizione dell'artista.

Masa è la musa, non può capire: “E il senso di tutto questo?” La musa non può capire, altrimenti non sarebbe più tale.

Tuzenbach risponde: “Il senso? Là fuori nevicata... che senso ha?”, è equivalente a dire “non posso spiegarti da dove provenga la mia ispirazione”.

La ‘Pausa’ è superstizione, presagi; pausa = presagi:

- gli echi della neve

➡ richiamano la morte del padre delle tre sorelle avvenuta durante una nevicata; ➡ che a sua volta richiama la futura morte di Tuzenbach;

- il presente;

- è la pausa che ‘lancia’ Masa.

“Rida, rida” equivale ad “applauda, applauda” detto al pubblico.

“Noi non ci capiremo mai” = Il mio teatro sarà il mio, non potrò mai portarla nel mio teatro e lei non mi porterà mai nel suo.

“Non ci danno il the” = Non ci danno l'arte.

“Consoliamoci con la filosofia” = Aprire un rito... di sigari e sigarette forse, non so...

Poi c'è Masa: “Bisogna credere”.

³⁷⁴ Cechov, *Teatro, Il gabbiano - Zio Vanja - Tre sorelle - Il giardino dei ciliegi*, cit. p. 140.

29/05/2005

Esercizi di training.

1) Esercizio della sedia.

Tutti ad occhi chiusi tranne una persona; sulla sedia, questa unica persona con gli occhi aperti, assumerà una posizione a scelta, diverrà una sorta di statua; uno alla volta sarà chiamato il nome di qualcuno tra le persone con gli occhi chiusi, questi, quando verrà chiamato, aprirà gli occhi e avrà dieci secondi per osservare la posizione della persona sulla sedia, dovrà poi sostituirla cercando di assumere la medesima posizione. Altro nome, altra persona, che di nuovo dovrà sostituire quella sulla sedia dopo averne osservato la posizione per soli dieci secondi. La persona che lascia la sedia per essere sostituita farà attenzione alle differenze introdotte dalla persona seguente. Al termine si osserverà la posizione iniziale e la finale per osservarne differenze che, ad esercizio riuscito, dovrebbero essere nulle.

2) Quattro sedie in fila e sei persone in fila indiana. Il primo parte, quello dietro osserva. Il primo esegue sulla sedia quattro posizioni (inizialmente è preferibile farle semplici) una per ogni tempo, che il maestro, da fuori, batterà con le mani come segnale. Una alla volta è creata una posizione nella sedia, la persona dietro ripete le azioni di quella davanti, e mentre le ripete deve continuare ad osservare la persona prima di lui, poiché alla sedia successiva dovrà ripetere le sue stesse azioni. In seguito, nell'esercizio, si possono fare piccole variazioni alle posizioni assunte a copia della persona davanti.

«Serve “pensare in avanti”, non a quello che succede, ma sempre a ciò che succederà. Separare sempre pensiero e movimento.»

Analisi: *“Tre sorelle”*.

«Scene III atto.

-) 'Cebutykin monologo.'

Beve ma non guarda il suo drink; beve ma non è ubriaco, non perde l'equilibrio quando cammina, è lucido.

Non è malinconia, è energia diversa. È indiatolato? Il diavolo dentro di lui può essere più attivo.»

(Come al solito, quando è in scena, è grande la sua energia, parte l'attore Jurij Alschitz e recita nelle vesti di Cebutykin) «Parliamo di Shakespeare, Voltaire, nessuno li ha letti, ma facciamo finta di conoscerli... poi tutti sappiamo che Natasa va a letto con Protopopov, ma nessuno lo dice e finge di non sapere, di essere cieco.» (sorridente e con tono calmo) «*Fuck you... fuck... you... all of you!*»

«Sono un dottore... ieri sera voi venuti da me per vostro mal di schiena, io vi ho dato medicina... ma era per emorroidi...» (recitando in italiano e ridendo). C'è ironia!

Non è un dottore, ma un killer... “ma probabile che io non esista, che voi non esistiate.”»

«Andrej va da Cebutykin e dice che sua moglie “non è un essere umano”... e Cebutykin: “Lo so, te l'ho appena detto... e nemmeno io sono umano...” e fra duecento anni da due saranno sei... poi dieci... cento...

Niente è la nuova filosofia, niente è il nuovo manifesto, per essere niente.

Non c'è un momento di clown vero, ma quasi. Questo elemento di clown, di diavolo con noi. "Il diavolo ci guida" dice Cebutykin. È dentro di noi.

"Oh, se non esistessi! Magari non esistessi!"

"Sa il diavolo..." Aveva due possibilità; sa e non sa.

La posizione del dialogo. Ma la posizione dell'uno contro tutti è molto più forte, il giudizio dato è molto più forte.

L'immagine della casa Prozorov come di una nave, il Titanic, e del salvataggio (una nave dove tutti fuggono e alcuni rimangono). La sopravvivenza. Siamo su una nave. L'oceano davanti a noi. Il palco.»

-) 'Fedotik/Rode'.

«Tutto è bruciato, anche la chitarra di Fedotik (l'attore che lo interpreta è anche un chitarrista e quindi sempre è successo che accompagnasse sé o gli altri con la sua chitarra). Tutto è bruciato ma Rode è vivo. E Fedotik per questo è felice.

C'è tanta filosofia in questa piccola scena.

Alla fine forse una fisarmonica suona, Fedotik e Rode ballano un ballo strano su una base di tango. Ricordate Fellini? Lui unisce *comedy* e *tragedy* in un modo geniale. C'è qualcosa di strano nei suoi film...

Fedotik/Rode è anche lavoro sul doppio. Può esistere un parallelo con Tuzenbach/Solionyi allo stesso modo.

-) 'Scena delle tre sorelle.'

Stando in opposizione alla musica. Per esempio musica sul tipo Bregovic-Kusturica.

Cambiare sempre. Change! Costantemente. (È un cambio interiore che si mostra di conseguenza anche nelle azioni esterne).

La musica va e batte forte, e per noi va bene seguirla un po', ma poi cambiare e se la musica va, per noi è come se dentro dicessimo: "Per favore fermate quella musica!". Dentro la musica è isterica! Come attori, quando improvvisiamo, dobbiamo controllare ciò che facciamo, non possiamo tenere la linea troppo tempo, bisogna cambiare, controllando ciò che facciamo. Inoltre dobbiamo ascoltare!»

(Jurij ad una allieva:) «Gaia (che interpretava Irina) non è la tua scena! Fai meno! È la scena di Linnea (altra allieva che stava invece interpretando Masa)!»

«È importante il finale, è il momento in cui le maschere si tolgono.»

-) 'monologo Andrej', atto III.

«Non parla a loro. Ma parla a se stesso, per se stesso.»

-) «Ol'ga, IV atto, finale.

Irina: "Bisogna vivere".

Ol'ga nella sua ultima frase è un'insegnante, come a scuola. Non ci sono più emozioni. Le emozioni sono finite, già fatte. Esiste solo il testo. Il finale è il momento in cui le maschere sono tolte, l'ennesimo cambiamento.

Cebutykin: "Tara-ra-rabum bi-ia... Non fa niente! È lo stesso!"
Ol'ga: "Se io potessi sapere, se noi potessimo sapere." Poter sapere.
Silenzio.
Sipario.»

30/05/2005

«Alla fine del III atto siamo tutti soli, ognuno è responsabile delle proprie decisioni. Tutti soli. La solitudine non è una cosa negativa, è responsabilità verso se stessi, speranza, saggezza.

Al IV atto tutti hanno imparato una lezione. Tutti sono soli, ma come una star, un artista. Quando andiamo sul palco in un ensemble, siamo in coro, siamo in un'orchestra, ed arriva il momento del proprio personaggio... in cui mostrare il proprio valore. Bisogna essere pronti. Bisogna prepararsi. Davanti anche alla morte siamo soli, ma bisogna essere pronti.

Il teatro è una situazione chiusa. Dentro a questa sfera c'è energia. E gli attori manipolano questa incredibile energia.

Quando si fa scena fondamentale è l'equilibrio. Limitare noi stessi... mostrami poco e dammi la possibilità di suonare. (In una scena Marco e Fabio fingevano di suonare il pianoforte... Jurij dice freddamente: "Tenuto troppo a lungo...") ...mostrami meno e dà la possibilità a me spettatore di suonare il pianoforte.

Anche lo humor va controllato, lo humor senza tensione fa andare la scena via.»

Task: la scena finale dell'ultimo giorno di lavoro:

- tutti in scena almeno in 1 scena;
 - al massimo 2 scene;
 - massimo 1 ora e 40 minuti/2 ore, oltre è troppo;
 - la preparazione *pre-acting* è in parallelo alle altre scene;
 - concentrarci sul IV atto ➡ solitudine e responsabilità.
- «Prima le parole erano a noi, ora le parole all'io.»

01/06/2005

Task: compiti per la prossima sessione.

-) creare "verticale del ruolo" sul personaggio di "*Tre sorelle*" che vogliamo;
-) deve aprire in alto;
-) 20/25 minuti;
-) rifaremo nei primi cinque giorni quest'ultima composizione (cioè la realizzazione d'insieme finale, nella quale si presentava il lavoro sulle scene preparate da "*Tre Sorelle*", in pratica si è messo in scena l'intera pièce);

-) capire come realizzare i soldati volanti che vanno via (questa proposta era nata dopo il mio mythos-telling sull'omino con le ali al posto delle braccia)... «cerchiamo sempre di dare alla gente la speranza che il sogno si possa avverare.»

-) Creare *“the secret of the role”*:

creare un piccola scena su "il segreto del ruolo" di Tuzenbach o Soliony o altro personaggio, come lo era stata quella proposta su “che cos'è il mio teatro”. Ricordare l'importanza del paradosso. Trovare il momento in cui questo segreto si rende visibile... e di conseguenza fa rimanere stupiti per ciò che si vede; è collegato con l'abbandono delle maschere.

-) Usare musica;

-) usare qualche *“tricks”* per aggiungere un po' di magia alla scena... questo è buono.

«È necessario che all'inizio si faccia quello che si vuole, in libertà, per creare il personaggio, all'inizio si può sbagliare... in giovinezza è perdonabile e scusabile sbagliare... così all'inizio del nostro lavoro. Ecco che ci è stata data molta libertà, durante la sessione. Non è bene chiudere delle strade all'inizio. Se un neonato vuole fare “pipì”, che la faccia... questa libertà di lavoro sarà poi limitata per esser focalizzata in una direzione precisa». Poiché la precisione è peculiarità del professionista, e la precisione richiede fatica.

Aggiungo, in conclusione, che è necessario essere “crudeli”, per ritrovare il sangue del lavoro, perché: «Vogliamo essere uomini prima di tutto, essere umani. Non vi sono forme o forma. Non vi è che lo zampillare della vita. La vita come un getto di sangue»³⁷⁵.

³⁷⁵ Jacques Derrida, *Antonin Artaud, forsennare il soggettile*, cit., p. 27

BIBLIOGRAFIA

- Anceschi Luciano, *Gli specchi della poesia*, Torino, Einaudi, 1989
- Alschitz Jurij, *La matematica dell'attore*, Milano, Ubulibri, 2004
- Alschitz Jurij, *La verticale del ruolo*, Berlino, Ed. Ars Incognita, 2003
- Alschitz Jurij, *Teatro senza regista*, Pisa, Titivillus Edizioni, 2007
- Alschitz Jurij, *La grammatica dell'attore*, Milano, Ubulibri, 2002
- Aristotele, *Poetica*, a cura di Diego Lanza, Milano, ed. Bur Rizzoli, 1987
- Aristotele, *Retorica*, tr.it. di A. Plebe, Bari, Laterza, 1973; libro I, 1371 b4
- Artaud Antonin, *Il teatro e il suo doppio con altri scritti teatrali*, Torino, Einaudi, 2000
- Barthes Roland, *Il piacere del testo*, a.c. Carlo Ossola, Torino, Einaudi, 1999
- Battistini Andrea e Raimondi Ezio, *Le figure della retorica*, Torino, Einaudi, 1990
- Benjamin Walter, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1991
- Baudelaire Charles, *I fiori del male*, trad.it. Luigi De Nardis, Milano, Feltrinelli, 1991
- Beckett Samuel, *Teatro*, a.c. di Paolo Bertinetti, Torino, Einaudi, 2005
- Bene Carmelo e Dotto Giancarlo, *Vita di Carmelo Bene*, Milano, Bompiani, 2005
- Bene Carmelo, *Opere - Con l'autografia d'un ritratto*, Milano Bompiani, 2002
- Bene Carmelo, *Lectura Dantis*, Edizioni Ricordi Cgd, 2004 (cd in allegato)
- Bene Carmelo, Campana Dino, *Canti Orfici*, Milano, Bompiani, 2000 (cd in allegato)
- Bertoni Federico, *Il testo a quattro mani*, Scandicci (Firenze), La Nuova Italia Editrice, 1996
- Blumenberg Hans, *Elaborazione del mito*, a.c. e tr. di Bruno Argenton, Il Mulino, Bologna, 1991
- Boitani Piero, *L'ombra di Ulisse*, Bologna, Il Mulino, 1992

- Brie César, *César Brie e il Teatro de los Andes*, a.c. di Fernando Marchiori, Milano, Ubulibri, 2003
- Brockett Oscar G., *Storia del teatro*, a c. di Claudio Vicentini, Venezia, Marsilio Editori, 2005
- Brook Peter, *The Empty Space*, London, Mc Gibbon & Kee, 1968; tr.it. *Lo spazio vuoto*, Roma, Bulzoni Editore, 1998
- Cassirer Ernst, *Filosofia delle forme simboliche*, tr. Eraldo Arnaud, Scandicci (Firenze), La Nuova Italia, 1988
- Cechov Anton, *Teatro - Il gabbiano - Zio Vanja - Tre sorelle - Il giardino dei ciliegi*, a cura di G. Guerrieri, Milano, Oscar Classici Mondadori, 1982 (1990)
- Carreri Roberta, *Tracce - Training e storia di un'attrice dell'Odin Teatret*, Milano, il principe costante, 2007
- Cavarero Adriana, *A più voci - Filosofia dell'espressione vocale*, Milano, Feltrinelli, 2003
- Compagnon Antoine, *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil, 1990; trad.it *I cinque paradossi della modernità*, Bologna, Il Mulino 1993
- Derrida Jacques, *La scrittura e la differenza*, Torino, Einaudi, 2002 (1967)
- Derrida Jacques, *Antonin Artaud, forsennare il soggettile*, a c. di Alfonso Cariolato, Milano, Abscondita srl, 2005
- Derrida Jacques, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1967; trad. it. *Della grammatologia*, Milano, Jaca Book, 1969
- Derrida Jacques, *Positions*, Paris, Minuit, 1972, p. 38; (trad. it. *Posizioni*, Verona, Bertani, 1975)
- De Saussure Ferdinand, *Corso di linguistica generale*, a.c. di T.De Mauro, Roma-Bari, Laterza, 1974
- Eco Umberto, *Opera aperta: forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano, Bompiani, 1993
- Eco Umberto, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani, 1993
- Enciclopedia del teatro del '900*, a.c. di Antonio Attisani, Milano, Feltrinelli, 1980

Frasnèdi Fabrizio, *La lingua, le pratiche, la teoria - le botteghe dell'agilità linguistica*, Bologna, Clueb, 1999

Gentili Carlo, *Poetica e mimesis*, Modena, Mucchi Editore, 1984

Gentili Carlo, *Bernays, Nietzsche e la nozione del tragico: alle origini di una nuova immagine della Grecia*, Rivista di letterature moderne e comparate, Pisa, Pacini Editore, 1994, estratto dal volume XLVII, fascicolo I

Giacché Piergiorgio, *Carmelo Bene antropologia di una macchina attoriale*, Milano, Bompiani

Grotowski Jerzy, *Per un teatro povero*, trad. di Maria Ornella Marotti, Roma, Bulzoni Editore, 1970

Grotowski Jerzy, *Holiday e Teatro delle Fonti*, a cura di Carla Pollastrelli, Firenze, La Casa Usher, 2006

Ingresso a teatro, Guida all'analisi della drammaturgia, a cura di Annamaria Caschetta e Laura Peja, Firenze, Casa Editrice Le Lettere, 2003

Iser Wolfgang, *Der implizite Leser*, München, Fink, 1972; trad. ingl. *The implied reader: patterns of communication in prose fiction from Bunyan to Beckett*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1974; trad. it.: *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica*. Bologna: Il Mulino, 1987

Jauss Hans Robert, *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria, vol.II Domanda e risposta: studi di ermeneutica letteraria*, trad. it. di Bruno Argenton, Bologna, Società editrice Il Mulino, 1988

Juvarra Antonio, *Il canto e le sue tecniche*, Milano, ed. Ricordi, 1989

Károlyi Otto, *La grammatica della musica*, Torino, Einaudi, 1969

Nietzsche Friedrich, *Gaia Scienza*, in *Opere*, trad. it. Milano, Adelphi, 1965, vol.V, t.II

Nietzsche Friedrich., *Il crepuscolo degli idoli*, in *Opere complete*, a c. di G.Colli e M.Montanari, Milano, Adelphi, 1970, vol.VI, tomo III

Nietzsche Friedrich, *La nascita della tragedia*, Milano, Adelphi, 1995

Orlando Teodoro, *Lo spettatore a teatro: accostarsi alla complessità della ricezione*, Tesi di laurea in Didattica dell'italiano, Università degli Studi di Bologna, Facoltà di Lettere e Filosofia, relatore Prof. Fabrizio Frasnèdi, anno accademico 2003-04

Pasolini Pier Paolo, *Manifesto per un nuovo teatro*, in "Nuovi argomenti", 9 gennaio-marzo 1968

Platone, *Menone*, Milano, Bompiani, 2000

Saba Cosetta G., *Carmelo Bene*, Milano, Il Castoro editore, 1999

Shakespeare, *Amleto*, tr. di Nemi D'Agostino, Milano, Garzanti, 1999

Shakespeare, *Macbeth*, Milano, Mondadori, 1983

Shakespeare, *Otello*, Milano, Mondadori, 1992

Stanislavskij Konstantin S., *Il lavoro dell'attore su se stesso*, a.c. di Gerardo Guerrieri e F.Malcovati, Bari, Laterza, 2004 (1963)

Stanislavskij Konstantin S., *Il lavoro dell'attore sul personaggio*, Bari, Laterza, 2003

Steiner George, *Vere presenze*, tr. it. Claude Béguin, Milano, Garzanti, 1998 (1989)

Strehler/Goldoni, *Arlecchino servitore di due padroni*, Torino, Einaudi, 2003 (con videocassetta)

Szondi Peter, *Teoria del dramma moderno*, Torino, Einaudi 2000 (1962)

Volli Ugo, *Il libro della comunicazione*, Milano, Il saggiatore, 1994

MATERIALE AUDIO-VIDEO:

Bene C., *La phonè* (dvd del convegno, 1982)

Bene C., *Otello* (dvd)

Bene C., *Lectura Dantis*, Edizioni Ricordi Cgd, 2004 (cd in allegato)

Bene C. legge Dino Campana, *Canti Orfici*, Milano, Bompiani, 2000 (cd in allegato)

Stratos Demetrio, *Cantare la voce*, Milano, Cramps Record, 1978

